

ILLUSTRIERTE KUNSTGESCHICHTE

VON

Dr. PAUL KNÖTEL.

LEIPZIG
OTTO SPAMER.
O.R.B.







Illustrierte Allgemeine Kunstgeschichte

im Umriß

für Schule und Haus sowie zum Selbststudium

von

Paul Knötel

Zweite Auflage

Mit 181 Abbildungen



Leipzig
Verlag von Otto Spamer
1907

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.

Vorwort.

Nicht jeder, der sich über die Entwicklung der Kunst unterrichten möchte, hat Zeit, unter Umständen auch die nötige Vorbildung, an das Studium eines größeren kunstgeschichtlichen Werkes heranzugehen. Auf manche wirkt die in den bekannten Werken naturgemäß gegebene große Anzahl von Künstlernamen und Werken verwirrend, schreckt den oder jenen wohl gar von weiteren Versuchen ab. So ergibt sich die Notwendigkeit kurzer Abrisse der Kunstgeschichte, die als Vorbereitung zu den großen Standwerken dienen, die wohl auch nach deren Studium das bunte Vielerlei des dort Gelesenen in großen Übersichten zusammenfassen. Die Hauptaufgabe solcher Grundrisse aber scheint mir die zu sein, der Kunst und ihrer Geschichte neue Freunde zu werben.

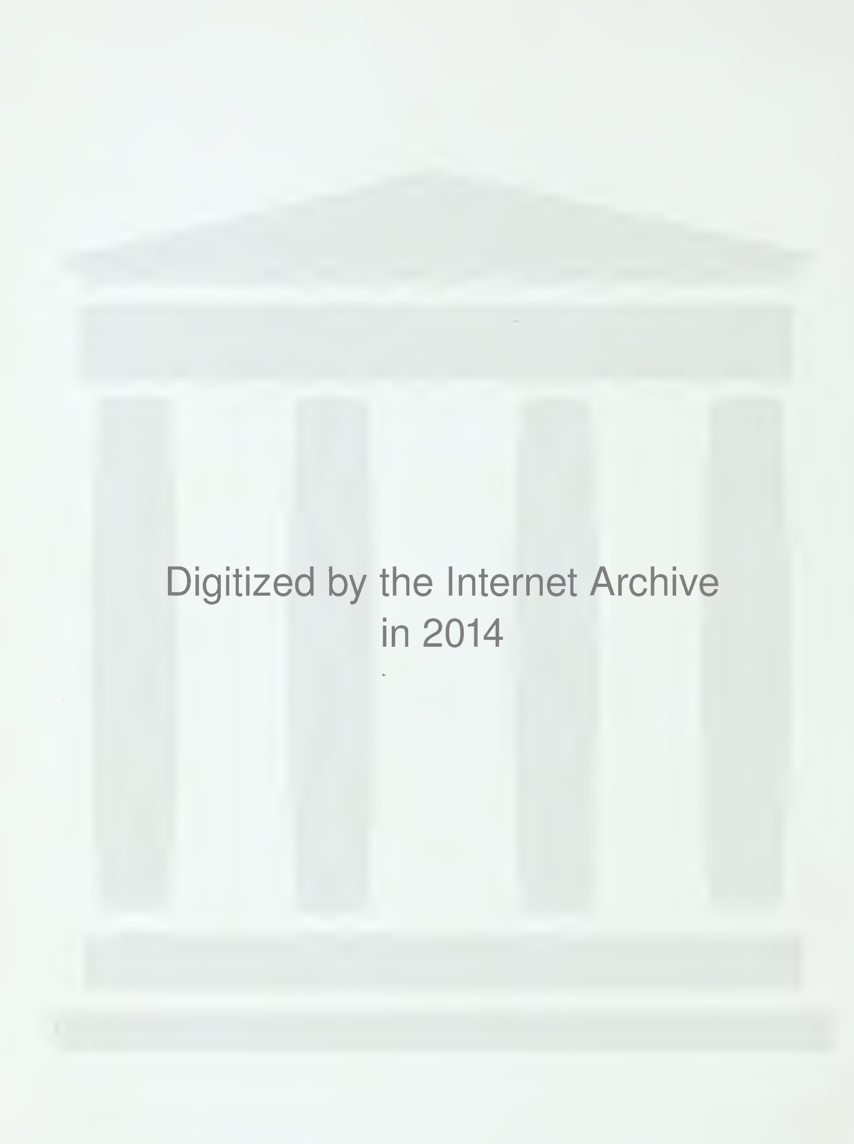
Denselben Zweck verfolgt mein kleines Werk. Neben der griechischen und italienischen Kunst rückt es vor allem die deutsche Kunst in den Vordergrund, da es ja für deutsche Leser geschrieben ist. Seine Hauptaufgabe aber sieht es darin, den engen Zusammenhang der Kunst mit dem gesamten Leben eines Volkes zu zeigen und damit zu beweisen, daß nur eine im Volkstum begründete Kunst den Anspruch erheben darf, wahre Kunst zu sein.

Die von mir vorgenommene Einteilung des Stoffes weicht von der gebräuchlichen ab; wenngleich auch sie natürlich manches Zusammengehörige auseinanderreißt, schien sie sich doch gerade bei einem solchen Grundriß zu empfehlen.

Dr. Paul Knötel,
Professor.



Inhaltsverzeichnis.



Illustrierte

Allgemeine Kunstgeschichte



Einleitung.

Die Kunst ist in ihren Anfängen Schmuckkunst; der Mensch übt sie zuerst am eigenen Körper, ihm verleiht er durch Bemalung, Tättowierung, rohe Schmucksachen, die er an Ohren, Nase, Lippen, Arm und Bein oder am Halse anbringt, nach seiner Meinung ein verschönertes Aussehen. Mag dabei zum Teil auch die Nebenabsicht bestehen, im Kampfe den Feind zu schrecken, das Verschönerungsbestreben spielt doch die Hauptrolle. Auf den Schilden, an den Kleidungsstücken, die das Klima oder das Fortschreiten in der Kultur notwendig machen, erscheinen dann die ersten rohen Ornamente, Striche und Punkte, zum Teil durch den Stoff oder dessen Behandlung bedingt, die daneben auf Gefäßen, an Erzeugnissen der Webekunst u. a. wiederkehren. Wenn nun auch gewisse Grundornamente fast überall gemeinsam sind, so zeigt sich doch in der weiteren Entwickelung ein Auftauchen nationaler Eigentümlichkeiten, die allerdings erst später zur vollen Entfaltung gelangen. Soweit Menschen und Tierdarstellungen dabei vorkommen, tragen auch sie durchaus ornamentalen Charakter. Vereinzelt treten aber auch hier künstlerisch beanlagte Individuen auf, die, ungehemmt davon, bei der Natur in die Schule gehen. Spuren solcher Thätigkeit finden sich überall und zu allen Zeiten. So weisen uns Knochenfunde in den Höhlen Südfrankreichs und der Schweiz, die der Steinzeit dieser Gegenden angehören, interessante Tierbilder auf, das Mammut, den Höhlenbären, das Elentier u. a., und zwar in charakteristischer Erfassung ihrer Eigentümlichkeiten. Doch das sind Ausnahmen.

Mit dem weiteren Vorschreiten der Kultur entwickelt sich neben der ornamentalen Kunst eine andere, die monumentale. Man darf diesen Begriff allerdings zunächst nicht zu hoch fassen. Auch sie entsteht aus kleinen Anfängen.

Sie geht nicht vom Privathause aus. Selbst bis in die Zeit weit fortgeschrittener Kultur bewahrt dieses seinen Charakter als bloßer Nutzbau. Den eigentlichen Ausgangspunkt bildet das Kultgebäude, daneben noch das Haus des Fürsten, den seine Stellung hoch über die anderen Volksgenossen emporhebt, den sie der Gottheit nahe stellt. Über elende Hütten ragt noch heute in manchem Dorfe die Kirche als das einzige monumentale Gebäude empor; auch die Prachttempel der älteren griechischen Geschichte sahen nur schmucklose Bedürfnisbauten um sich, die großen Dome des Mittelalters schauten mit ihren hochragenden Türmen auf ärmliche Häuser herab. Mit Stolz sieht man zu dem ragenden Gottestempel auf, man findet es selbstverständlich, daß der Gottheit ein würdiges Haus sich erhebe. Nächst ihr den Königen, denen sie die Macht gegeben hat zu herrschen. Auch deren Wohnung nach dem Tode muß sich auszeichnen; so entsteht das monumentale Grabmal. Dabei spielen allerdings auch die Vorstellungen von einem jenseitigen Fortleben, von einem Wiederaufleben, bis zu dem der Körper aufbewahrt werden muß, eine große Rolle.

So ist die Architektur, abgesehen von der Ornamentik, die in ihre Dienste getreten ist, die älteste Kunst. Plastik und Malerei nehmen noch keine selbständige Stellung ein, sie sind nur Hilfskünste; ihre Schöpfungen bilden mit denen der Architektur ein einheitliches Ganzes. Der Darstellungskreis der beiden Künste umfaßt die religiösen Vorstellungen und die irdische Macht. Das Bestreben, die übermenschliche Hoheit und Gewalt des Göttlichen darzustellen, führt zur Häufung von Symbolen, zur Verschmelzung des Menschenkörpers mit dem von Tieren oder zur Vermehrung der Gliedmaßen. So entstehen gewisse Typen; solche bilden sich natürlich auch dort, wo diese Auswüchse außerdem bei fortschreitender Entwickelung oder unter dem Einflusse reinerer Gottesvorstellungen überwunden sind. Häufig genug leben die Darstellungen, die sich in der Zeit noch unvollkommener Kunstübung festgesetzt haben, in der vollkommneren noch fort, geheiligt durch die Überlieferung, die zum Teil gerade in dem Ungeschick des Bildwerkes das Heilige erblickt. Heidnische und christliche Kunst bieten dafür in gleicher Weise Beispiele. Ähnlich verhält es sich mit den Darstellungen der irdischen Macht. Zum mindesten hebt die ältere Kunst Könige und Fürsten durch außerordentliche Größe über die anderen Menschen empor, meist aber schafft sie auch hier Typen, von denen ein Abweichen kaum gestattet ist. Ungebundener ist der Künstler bei der Darstellung der niederen Volksklassen, die im Gefolge der himmlischen und irdischen Machthaber auftreten, in der Tier=

welt u. a. Hier liegen die Grundbedingungen zu einer freieren Entwickelung der darstellenden Kunst, hier sind jene Scheidungen in Landschaft, Genre, Tierstück u. s. w., die wir jetzt machen, gleichsam im Ei vorgebildet.

In der Geschichte eines jeden Volkes kommt, früher oder später, die Zeit, wo das Leben sich verweltlicht; die fortschreitende Kultur, das Absterben oder Erstarren der religiösen Gedankenwelt, das Heraustreten des Einzelmenschen aus der Masse, das alles spielt dabei zugleich die Rolle der Ursache, aber auch der Wirkung. So entwickelt sich neben der religiösen Architektur die profane, zunächst die öffentliche, dann auch die private. Wachsende Ansprüche auf Bequemlichkeit und künstlerischen Schmuck des täglichen Lebens führen dann wohl zu neuer, höherer Blüte der Kunst. Der Künstler sprengt die Fesseln, die ihm die Überlieferung angelegt; erst jetzt kann er sich völlig ausleben. Einerseits erschließen sich ihm ganz neue Gebiete für seine Thätigkeit, andererseits ist er dadurch in den Stand gesetzt, dem Alten neues Leben einzuhauchen. So verweltlicht wohl auch die religiöse Kunst.

Aber eine große Gefahr ist vorhanden. Die religiöse Kunst, vor allem die christliche, ist im gewissen Sinne Volkskunst, sie redet zu allen eine mehr oder minder verständliche Sprache, an ihr nimmt wegen ihres heiligen Charakters jeder Gläubige innigen Anteil. Die profane Kunst dagegen wird leicht zur Luxuskunst, sie tritt in den Dienst der besitzenden und gebildeten Klassen; ihre Schöpfungen ziehen sich zum Teil in die den großen Massen nicht zugänglichen Innenräume zurück, die Sprache der Kunst wird der Menge häufig unverständlich. Wie sich in der Litteratur Volks- und Kunstdichtung trennt, so tritt auch hier eine gleiche Scheidung ein. Diese Unverständlichkeit für die Masse wird vermehrt durch das Wiederaufleben vergangener Kunstformen. Solcher Renaissancezeiten kennt die Geschichte der Kunst mehrere, wenn auch eine diesen Namen insbesondere erhalten hat. Es ist ein erhebendes Gefühl, zu beobachten, daß das Große, was die Menschheit geleistet hat, mag es auch scheinbar für immer dahin sein, nicht ganz für die folgenden Geschlechter verloren geht, sondern aus dem Schutte der Jahrhunderte und Jahrtausende zu neuem Leben erwachen kann. Aber nur dann wirkt eine solche Renaissance heilsam, wenn sie wirklich verarbeitet, im Sinne der betreffenden Zeit und dem Volkscharakter entsprechend umgewandelt wird; doch siegt auch hier leider zu oft die Form über den Geist: es erfolgt eine äußere Aufnahme, die alte Kunst ist dann nicht mehr nur das Mittel, zu höherer Stufe zu gelangen, vielmehr wird ihre Nachahmung Selbstzweck. Dann klafft

ein Zwiespalt zwischen Form und Zeitgeist, über den sich die Zeitgenossen meist hinwegtäuschen, der aber dem kritischen Blick der Folgezeit erkennbar wird.

Eine frühere Periode der Kunstbetrachtung und Kunstforschung legte überall einen absoluten Maßstab an, mit dem sie die Einzelerscheinungen maß. Dadurch mußte sie zu übertriebener Wertschätzung der einen, zur Unterschätzung anderer kommen. Die entwickelungsgeschichtliche Betrachtung, die wie auf allen Wissensgebieten so auch in der Kunstgeschichte jetzt herrscht, urteilt gerechter; sie sucht alles aus seiner Zeit heraus zu begreifen, sie berücksichtigt vor allem die nationalen Eigentümlichkeiten der Völker und erkennt so den Kunstwerken den Preis zu, in denen Form und Zweck zu einem harmonischen Ganzen sich vereinigen. Wir können demnach den Parthenon und den Kölner Dom in gleicher Weise als Kunstwerke ansprechen, während sich z. B. ein Lessing im Banne der Anschauungen seiner Zeit der Gotik gegenüber völlig ablehnend verhalten mußte. So finden wir auch den richtigen Standpunkt für die Beurteilung noch unvollkommener Schöpfungen. Wenn sich der Laie wundert, wie derartige Werke in eine Kunstgeschichte oder ein kunstgeschichtliches Bilderwerk, das er durchblättert, hineinkommen, so zeigt ihm der moderne Kunsthistoriker, unter welchen Zeit- und Ortsbedingungen jene entstanden sind, er zeigt ihm, wie weit es dem Künstler unter diesem Banne gelungen ist, seinen Zweck zu erreichen und weist so nach, daß das Werk wohl in die Kunstgeschichte gehört.

Gewiß, in der Wirklichkeit bewegt sich die Entwickelung in vielfach gebogener und gewundener Linie, zum Teil sprungweise, so daß hier diese, dort jene Etappe ausfällt. Die Grundzüge aber, die wir aufgedeckt, lassen sich doch erkennen; unsere Aufgabe ist es nun, das im einzelnen nachzuweisen.

Die Kunst des alten Ägyptens.

Was man gewöhnlich Weltgeschichte nennt und was uns in den Geschichtswerken meist dargeboten wird, ist mehr oder weniger doch nur die Geschichte der europäischen Völker und derjenigen, die mit ihnen in Berührung gekommen sind oder auf ihre Entwickelung Einfluß gehabt haben. In diesem Sinne darf in einem Werke über Weltgeschichte die des ägyptischen Volkes nicht fehlen. Anders steht es, wenn wir diesen Grundsatz auf die Geschichte der Kunst übertragen. Von einem bestimmenden Einfluß der altägyptischen Kunst auf andere Völker kann nicht die Rede sein.

Und doch wird man in einer allgemeinen Kunstgeschichte das alte Ägypten kaum ganz übergangen finden.

Was den Ausschlag für die Heranziehung der ägyptischen Kunst giebt, das ist ihr eigentümlicher Charakter: bei hochentwickelter Technik ein Erstarren der Form. Völlig ohne Entwickelung allerdings, wie man früher meinte, ist auch sie nicht gewesen, trotzdem aber haben religiös-dynastische Fesseln ihr einen solchen Zwang angethan, daß sie die Höhe nicht zu erreichen vermochte, zu der sie unter anderen Bedingungen hätten gelangen können. Denn an wirklichen Künstlern hat es auch Ägypten nicht gefehlt.

Das ganze Land ist nichts anderes als eine langgestreckte Oase, die ihre Entstehung dem Nil verdankt. Von Osten und Westen tritt der nackte Wüstenboden mit Steilabfällen nahe an den Strom heran, so daß die Breite seines Thales im Durchschnitt nur 3 bis 4 Stunden beträgt. Nach Süden zu ergiebt sich als Naturgrenze etwa der nördliche Wendekreis, wo der Nil bei Assuan, dem alten Syene, aus dem Sandstein Nubiens heraustritt, nachdem er den letzten Granitriegel noch in einem Katarakte durchbrochen hat. So bildet dieser Punkt auch die Grenze für den ungehinderten Schiffsverkehr von seiner Mündung an aufwärts. Hier nun hatte sich seit unvordenklicher Zeit eine Kultur entwickelt, die fertig in die Geschichte eintritt, ohne daß es möglich ist, ihre Vorstufen zu erkennen. Man unterscheidet in der ägyptischen Geschichte drei Reiche, die aufeinander gefolgt sind, das alte, mittlere und neue, die man wieder in Dynastien der Könige einteilt, da für die ältere Zeit genaue Zeitbestimmungen unmöglich sind. Das sogenannte alte Reich geht bis ins dritte, vielleicht sogar bis in das vierte Jahrtausend zurück.

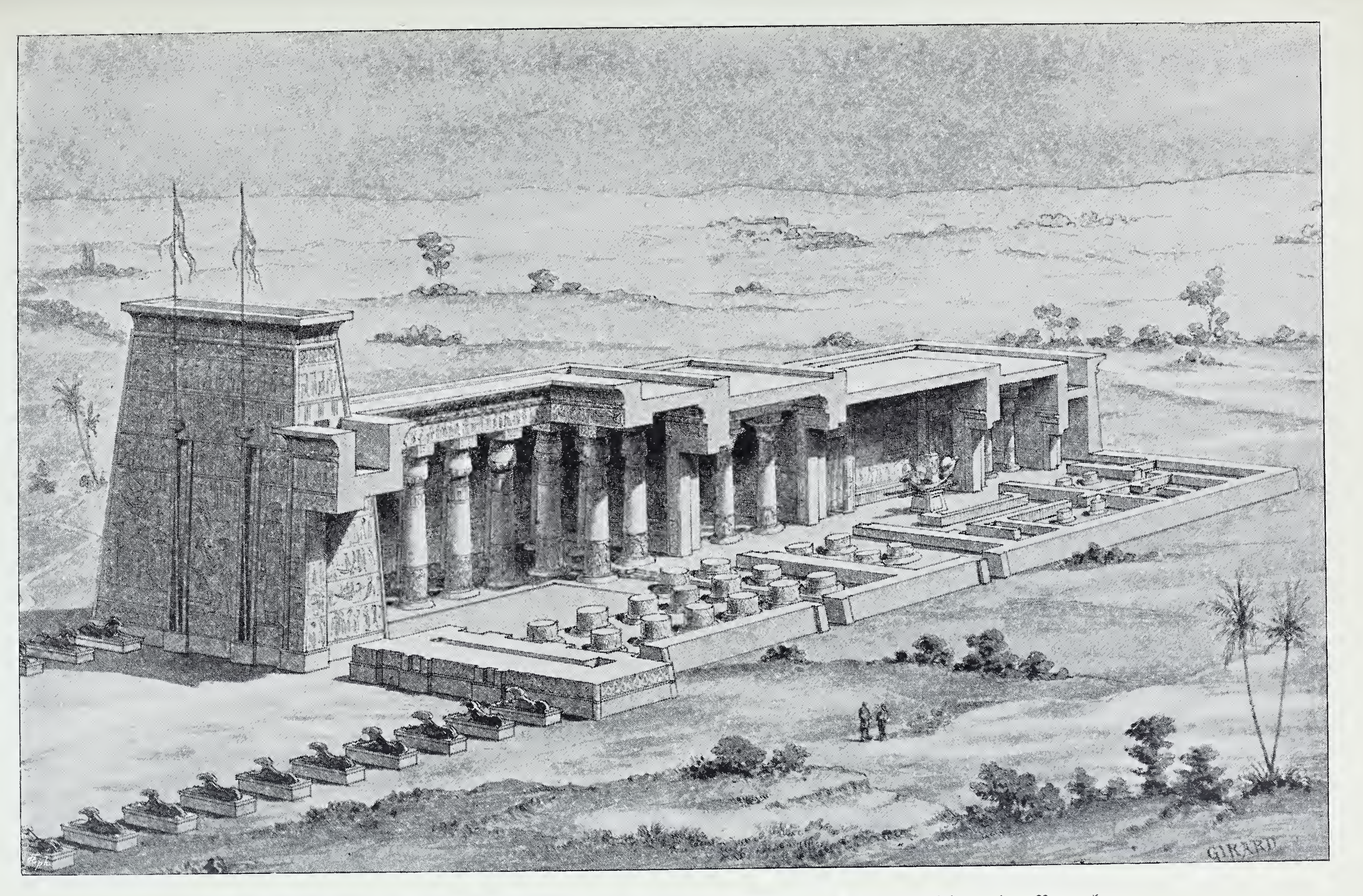
Die architektonischen Reste, die uns aus dieser Zeit erhalten sind, gehören ausschließlich dem Totenkultus an, dazu traten später die Tempelbauten. Das Privathaus, mochte es Hütte oder Palast sein, war aus vergänglichem Stoffe aufgeführt. Die ärmeren Klassen lebten wie die Fellachs von heute in ärmlichen Hütten, die aus Nilschlamm erbaut waren. Dieser wurde auch bei den Häusern der Reichen und den Palästen benutzt, nur daß hier zu Gesimsen, Säulen u. s. w. Holz verwendet und das ganze mit reichem Farbenschmuck ausgestattet wurde. Sarkophage in Hausform geben uns ein ungefähres Bild davon.

Unvergänglich sollten die Grabstätten sein. Denn in ihnen galt es, den toten Körper unversehrt für die Ewigkeit zu erhalten. Natürlich handelt es sich



1. Grabeingang bei Beni-Hassan. Nach Perrot.

hier nur um die Leichen der Könige und der Vornehmen. Daneben sollten die Gräber der Könige auch ein ihrer Bedeutung angemessenes Denkmal werden. So türmte dieselbe Anschauung, die bei uns aus gewaltigen Blöcken das Hünengrab schichtete, die Pyramiden auf, während die Vornehmen sich mit den Mastabas begnügten, einem Grabhügel, dessen Außenwände Steinplatten deckten und unter dem, tief im Boden, die eigentliche Grabkammer liegt. Berühmt sind unter den Pyramiden die drei gewaltigen beim Dorfe Gize, die Grabstätten der Könige Chufu, Chafra und Menkara. Die erste stieg ursprünglich bis zur Höhe von 145 Metern an und ist noch jetzt 137 Meter hoch. Wenn man als Grundbedingung eines Bauwerkes die Harmonie zwischen dem Äußeren und den Innenräumen betrachtet, sind die Pyramiden eigentlich nicht als solche anzusehen, da dem gewaltigen Steinmantel nur winzige Innenräume entsprechen. Das ganze ist

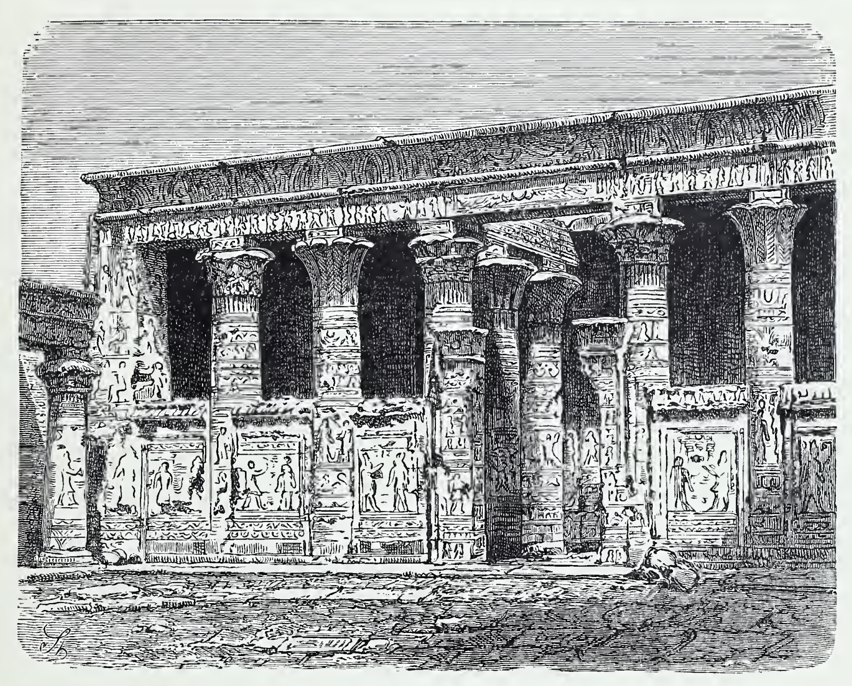


2. Chonstempel zu Karnak. Wagerecht und senkrecht geschnitten zur Veranschaulichung der Bauanlage.



ist nichts als ein gewaltiger Steinhügel. Nicht als Kunstwerke, wohl aber als Beispiele einer hoch entwickelten Technik sind diese Königsgräber bemerkenswert. Schon das Herbeischaffen, mehr noch das Aufeinandertürmen der Granitblöcke bot große Schwierigkeiten, die nur eine ausgebildete Technik überwinden konnte; mehr aber noch ist sie deshalb zu bewundern, weil sie es verstand, den ungeheuren Druck der Steinmassen über den Hohlräumen im Innern durch die Anlage anderer, nur technisch bedingter, aufzuheben.

Auf dem Totenfelde von Gize, in der Nähe der alten Hauptstadt Memphis, ruhten so die Könige des alten Reiches inmitten des in den Mastabas beigesetzten

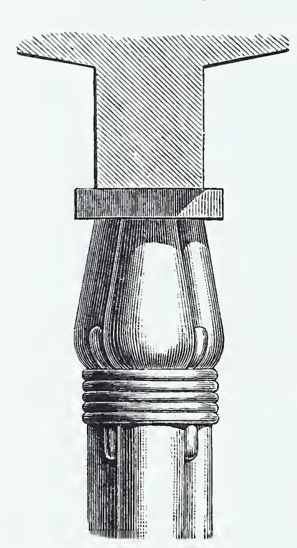


3. Fassade des Tempels zu Edfu.

hohen Adels. An deren Stelle treten gegen das Ende des alten Reiches die Felsengräber, die bei aller Verschiedenheit im einzelnen nach dem Durchschreiten eines stattlichen Portals (Abb. 1) zuerst einen Kultusraum, dann ein oder mehrere Zimmer enthalten, aus deren einem ein senkrechter Schacht in die unterirdische Sargkammer führt. Zu Hunderten finden wir diese Grabanlagen in den hohen Steilwänden des Nilthales.

Spärlich sind Tempelreste aus dem alten und mittleren Reiche erhalten; dagegen gewähren uns die zahlreichen Ruinen des neuen Reiches die Möglichkeit, das Bild einer altägyptischen Tempelanlage vor unseren Augen wieder erstehen zu lassen, wie es Abb. 2 zeigt. Der heilige Tempelbezirk ist mit einer hohen Mauer umgeben, durch die ein Thorweg ins Innere führt. Der Weg zum Tempel selbst ist mit Sphinxen gesäumt, Mischwesen, die auf einem Löwenleibe

einen Königs- oder Widderkopf tragen. Erst außerhalb Ägyptens, so auch in Griechenland, nehmen sie später weiblichen Charakter an. Während wir die Sphinxreihen durchschreiten, erblicken wir einen mächtigen Thorbau vor uns; vorgestellt sind ihm meist zwei Obelisken, dann zwei Königskolosse, wie wir deren vier an der Fassade des Felsentempels von Abu Simbel (Abb. 6) erblicken. Wenn wir die Wände des Thorbaues (Pylon) sich nach oben verjüngen sehen, so erinnern wir uns, daß das Land den ersten und einfachsten Baustoff in dem Nilschlamm bot, bei dessen Verwendung die Böschung notwendig war. Man behielt dann, als dieser Stoff durch den Stein ersetzt ward, die gewohnte Form bei. Der Pylon zeigt zwischen zwei höheren turmartigen Flügeln einen niedrigeren Thorbau. Ein reicheres Aussehen erhielten diese noch durch Masten, von denen bunte Wimpel herabflatterten. Durch das Thor treten wir in einen großen, von Säulengängen umgebenen Hof, über den wir zum Hypostyl, einem säulengetragenen Saal, gelangen. Als Beispiel einer Außenansicht desselben mag der Tempel von Edfu (Abb. 2) gelten. Bei größeren Anlagen, besonders solchen, an denen viele Geschlechter gebaut haben, finden sich mehrere derartige Säle. Sie und der Hof sind die Stätte der Feste, hier werden die Opfer begangen. Der Gott selbst wohnt im Allerheiligsten, einer lichtlosen Kapelle an der Rückwand des Saales, in Gestalt eines in einer Barke aufgestellten Götterbildchens.



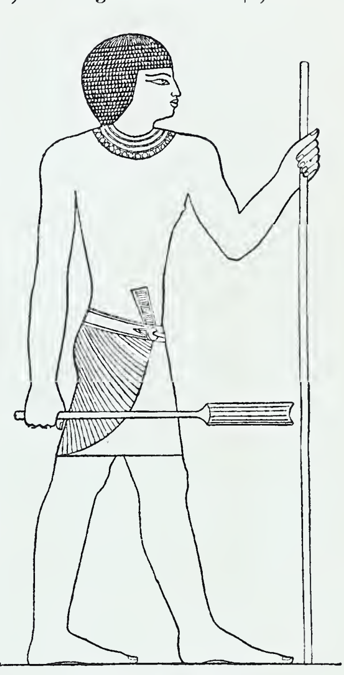
4. Vierstengelige Lotossäule.

Zu einer künstlerischen Ausgestaltung des Äußeren hat es, wie Abb. 2 und 3 erkennen lassen, der ägyptische Tempelbau nicht gebracht. Die gewaltige Thorhalle verspricht mehr, als das eigentliche Kultgebäude hält. Nur religiöse, nicht künstlerische Motive sind hier maßgebend gewesen. Wenn in den Innenräumen das nahe Aneinandertreten der Säulen drückend wirkt, so entschädigt dafür die unbedingt künstlerisch wirkende Abnahme des Lichtes, je mehr wir uns der heiligen Wohnung des Gottes nähern. Was aber den Gesamteindruck hauptsächlich bestimmt, das sind die bunten Reliefs und Malereien, die alle Wände und Bauglieder überziehen und die heute noch im Durchschnitt recht gut erhalten sind.

Die Hunderte von Säulen, die aus den Trümmerhaufen noch emporragen, weisen zwei Grundformen auf, die auf Pflanzenmotive zurückgehen, die Blumen- und die Knospensäule. Abb. 4 läßt erkennen, daß man sich die Knospensäule entstanden denken kann aus vier Lotosknospen, die das Kapitäl, und deren Stengel die Säule bilden; durch Bänder unterhalb der Knospen sind diese zusammengehalten. Bei der Blumensäule, die sich z. B. im Tempel von Edfu findet, dürfen wir an zusammengebundene große Blumenkelche denken (Abb. 3). Beide Säulenformen gehören ursprünglich, ihrem Blumencharakter entsprechend, einer zierlichen Holzarchitektur an und sind von da in den Steinbau herübergenommen. Häufig genug trägt die Malerei der ursprünglichen Pflanzenform gar keine

Rechnung und überzieht die Säulen unbekümmert darum mit Figurengruppen und an dieser Stelle unpassenden Ornamenten. Neben diesen Säulenformen findet sich, z. B. an den Felsengräbern von Beni-Hassan, bis in den Beginn des neuen Reiches eine Säule, die man wegen der Ähnlichkeit mit der dorischen Säule der Griechen die protodorische genannt hat. Auf einer niedrigen, wulstartigen Basis steigt ein acht- oder sechzehnseitig gefurchter Pfeiler auf, den eine viereckige Platte krönt (Abb. 1). Vereinzelt, z. B. im Tempel von Dendera, kommt in späterer Zeit das sogenannte Hathorkapitäl vor, mit dem Gesicht der Göttin Hathor an jeder Seite, über dem der Würfel, den wir auch in Edfu bemerken, zu einem Tempelchen umgewandelt erscheint.

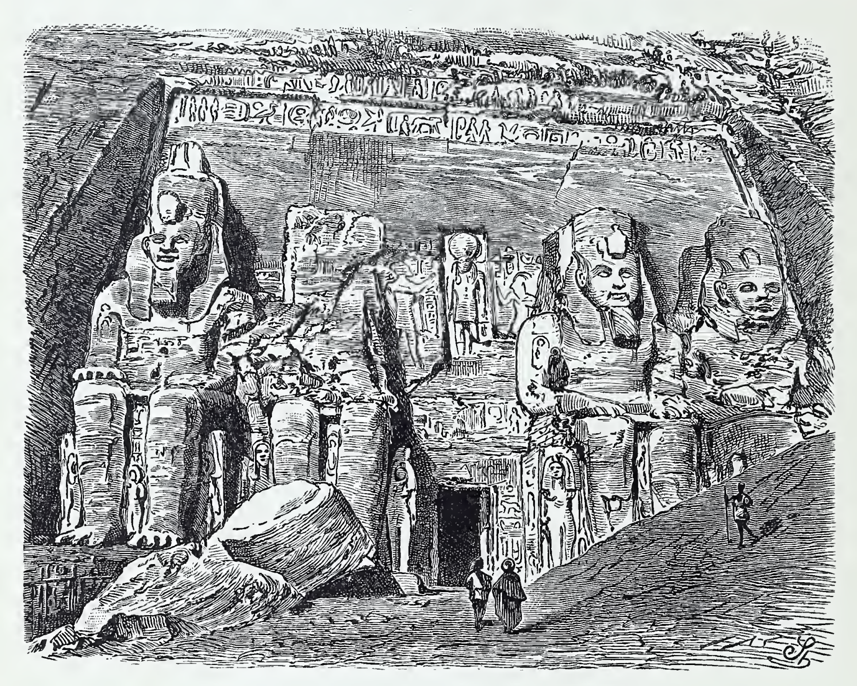
Interessanter noch als die Architektur ist die Plastik und Malerei der alten Ägypter. Wie in jener vermögen wir auch aus ihnen Vorstufen der Entwickelung festzustellen, deren Denkmäler völlig verschwunden sind. Auch hier finden wir bei vorzüglicher Technik ein Erstarren der Form. Wir gehen von einem bestimmten Beispiele aus. Abb. 5 zeigt eine männliche Figur, wie deren zu Tausenden auf den Denkmälern wiederkehren. Im allgemeinen ist sie von der Seite gesehen, im Profil. Dabei fällt uns aber zunächst das Auge auf, das die Vorderansicht zeigt, ebenso die Schultern, während sich durch das Vortreten der Brust der Leib als Seitenansicht zu erkennen giebt. Endlich weisen beide Füße dem Beschauer die große Zehe. Vergleichen wir dieses Bild mit gleichzeitigen Bildsäulen, so müssen wir uns sagen, daß doch auch der Maler oder Reliefbildhauer imstande gewesen sein müßte, Vollkommeneres zu schaffen. Gewiß konnte er das, aber der Darstellung liegt eben ein Jahrhunderte altes Schema zu Grunde, das immer und immer wieder angewendet wird. Es führt uns in eine Zeit zurück, wo man noch nicht ordentlich zeichnen konnte und deshalb jeden Körperteil in der augenfälligsten Form ohne Rücksicht auf das Ganze zeichnete. Eine unvollkommene Kunstübung schuf auf diese Weise für Götter und Könige Typen, an denen man dann im Banne der religiös-dynastischen Anschauung auch fernerhin festhielt. Von einem Freischaffen der Künstler ist nicht die Rede.



5. Ägyptische Profilfigur.

Der Bildhauer arbeitet für die engen Nebenkammern der Gräber Bildnisstatuen der dort Beigesetzten, der Könige und Vornehmen. Der Totenkult verlangt, daß außer dem mumifizierten Leichnam der Verstorbene auch in seiner äußeren Erscheinung als Bildsäule für die Ewigkeit aufbewahrt wird. Deshalb wird die Kammer, in der diese Aufstellung findet, unzugänglich gemacht. Die Hauptsache ist die getreue Nachbildung der äußeren Erscheinung, nicht nur der Tracht, sondern auch der Gesichtszüge. Wir bewundern jetzt noch manches Kunst-

werk des alten Reiches um so mehr, wenn wir uns bewußt werden, welch ausgebildete Technik dazu gehörte, den spröden Stoff (Granit, Basalt, Diorit) zu meistern. Die Tracht und die Stellung sind genau vorgeschrieben. Der Künstler konnte deshalb nur am Gesichte sein Können beweisen. So individualisiert er wohl auch die Götterbildnisse. Königskolosse als Wächter an den Tempelthoren haben wir schon bei Besprechung der Tempel erwähnt. Die berühmtesten sind die sogenannten Memnonssäulen, wie die Griechen sie nannten, die Sitzbilder Amenhotebs III., die er vor seinem Tempel in Medinet Habu hatte errichten lassen. Jede von ihnen ist aus einem Block rotbraunen Sandsteinkonglomerats gearbeitet und ragt jetzt noch, nach Verlust der gewaltigen Königskronen, 15½ m



6. Eingang zum großen Felsentempel von Abu Simbel.

in die Höhe. Die Abbildung des Felsentempels von Abu Simbel zeigt uns neben dem Eingange die Kolossalgestalten des Königs Ramses II. und seiner Gemahlin. Ihre Höhe beträgt 20 m.

Neben diesen steiffeierlichen Werken sind aber auch andere bekannt geworden, die uns erkennen lassen, daß der ägyptische Bildhauer, die natürliche Begabung vorausgesetzt, wohl imstande war, Besseres zu leisten. Seit der fünften Dynastie kommt nämlich die Sitte auf, den Toten Statuetten von Dienern mit ins Grab zu geben. Hier konnte sich der Bildhauer gehen lassen und lebensvoller gestalten, wenn er natürlich auch dabei die überlieferte Manier nicht völlig zu überwinden vermochte. Im Museum von Bulag bei Kairo befinden sich z. B. Kalksteinstatuetten von Dienerinnen, die Teig kneten und Korn mahlen. Am

interessantesten ist die Holzbildsäule eines unbekannten Mannes aus dem alten Reiche im ägyptologischen Museum in Gize. Den besten Beweis für ihre lebensvolle Auffassung und Gestaltung bietet der Umstand, daß sie die Arbeiter Mariettes bei ihrer Auffindung für das Bildnis ihres Scheich el beled, des Dorfschulzen von Sakkarah, hielten.

Wir erwähnten weiter vorn, daß die Wände der Tempel über und über mit Reliefs und Gemälden bedeckt sind. Wenn wir zwischen diesen beiden heute einen scharfen Unterschied machen, so müssen wir sie dagegen im alten Ägypten als dasselbe betrachten. Gemeinsam ist beiden der Charakter des Bildes als Umrißzeichnung. Die einfachste Art des Reliefs ist die, daß die Umrisse der Figuren vertieft sind (Relief en creux); wenn der Grund zwischen den einzelnen Figuren noch fortgeschabt ist, so erhalten wir das Basrelief. Für alle drei Arten der Darstellung gelten dieselben künstlerischen Gesetze, und wir können sie deshalb zusammen behandeln.



7. Holzbild eines vornehmen Ägypters (des sogenannten „Scheich el beled").

Gefunden in den Gräbern von Sakkarah.

Von einer Kunst der Komposition ist nicht die Rede. Gebäude, Gärten und ähnliches werden im Grundriß dargestellt, in diese aber ist das einzelne im Aufriß eingezeichnet. Hintereinanderstehende Figuren und Gruppen werden entweder in Reihen übereinander angeordnet, oder die Umrißlinie wird nach der einen Seite, z. B. bei marschierenden Kriegern, mehrfach wiederholt. Für die Darstellungen der Götter, der Könige und Vornehmen gelten die schon besprochenen stilistischen Grundsätze. Hinzuzufügen ist nur noch, daß sie in unverhältnismäßiger Größe gegenüber den anderen menschlichen Gestalten erscheinen, wie es uns z. B. Abb. 8 zeigt. Es ist das ein Mittel, zu dem beim Mangel anderer jede unvollkommene Kunstübung greift, um himmlische oder irdische Majestät über das Gewöhnliche emporzuheben. Wir finden es auch in der Kunst des Mittelalters. Auf diese Darstellungen beschränkt würden die ägyptischen Kunstwerke äußerst langweilig wirken, sie erhalten aber eine reizvolle Mannigfaltigkeit dadurch, daß an den Wänden der Gräber das menschliche Leben in aller Art seiner Thätigkeit dargestellt ist. Die häusliche Beschäftigung, der Hausbau, Fischfang, Feldbau und Viehwirtschaft, das alles tritt lebendig vor unser Auge, und haben wir dieses gewöhnt, das Schematische zu übersehen, so

werden wir den wackeren Künstlern alle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Wie bei den Bildsäulen erwähnt, so fallen auch hier bei der Darstellung des niederen Volkes jene Fesseln weg. Wir müssen die scharfe Naturauffassung bewundern, die sich besonders auch in den Tiergestalten zeigt. Als Beispiel bringen wir eine **Wandmalerei** aus einem thebanischen Grabe, die sich jetzt im britischen Museum in London befindet (Abb. 9). Vor einem reichbesetzten Büffett erblicken wir eine Gesellschaft vornehmer Damen in angeregter Unterhaltung; einige



8. Relief aus einem thebanischen Grabe: Ramses III. auf seinem Streitwagen. Nach Wilkinson.

riechen an Blumen oder halten sie ihrer Nachbarin unter die Nase, eine Dienerin reicht der vordersten eine Schale zum Trunk.

Eine Erweiterung ihrer Aufgaben erhielt die ägyptische Kunst unter der 19. Dynastie. In großen Bildern werden die Kriegsthaten Setys I. und seines Nachfolgers Ramses II. geschildert. Die übermenschliche Größe des Königs ist beibehalten; aber davon abgesehen, werden uns höchst lebendige Bilder geboten. Besonders fällt uns auf, wie sich hier eine nicht ungeschickte Charakterisierung der verschiedenen Volksstämme zeigt. Die reihenweise Anordnung ist verlassen und durch ein wirres Durcheinander ersetzt, das zwar auf den ersten Augenblick befremdend wirkt, das aber doch dem Charakter des dargestellten Vorganges besser entspricht, als die bisherige Darstellungsart.

Den Hauptreiz aller dieser Reliefs und Skulpturen bildet die leuchtende Farbe, die sich zum Teil bis heute noch vortrefflich erhalten hat. Modellierung und Schattenwirkung waren den Ägyptern unbekannt; sie setzen die ungebrochenen Farben nebeneinander, verstehen es aber dabei vorzüglich, eine harmonische Wirkung zu erzielen. Der richtige Charakter der Flächendekoration ist durchweg gewahrt.

Werfen wir zum Schluß noch einen Rückblick auf das Gesamtgebiet der ägyptischen Kunstthätigkeit, so bemerken wir wohl überall die Möglichkeit, da und dort auch die Ansätze zu einer höheren künstlerischen Entfaltung, aber dabei ist es auch geblieben, zu einer wirklichen Entwickelung, die auf die Höhen des Könnens führt, ist man nicht gekommen. Als Ägypten kurz vor Beginn der christlichen Zeitrechnung eine Provinz des römischen Reiches wurde,



9. Wandmalerei aus einem thebanischen Grabe: Eine Damengesellschaft.

arbeitete man noch immer nach dem durch die Jahrtausende geheiligten Schema, erst mit dem Ende des altägyptischen Heidentums geht diese Kunstübung zu Grabe.

Nur vereinzelt, nur als Modesache sind hin und wieder Formen, die vor Jahrtausenden im Nilthale entstanden waren, wieder zur Verwendung gekommen. Zum erstenmal in der römischen Kaiserzeit. So ist allen Rombesuchern, die nach der Porta S. Paolo zum evangelischen Friedhof hinausgewandert sind, die Pyramide des Cestius bekannt. Zum zweitenmal kam die altägyptische Kunst um die Wende des 18. Jahrhunderts etwas in Mode, als General Bonaparte durch seinen Zug dorthin zur wissenschaftlichen Erschließung des Pyramidenlandes den Anstoß gab und man die Einfachheit der altägyptischen Architekturformen denen des dorischen Stiles der Griechen für nahestehend und somit für klassisch hielt.

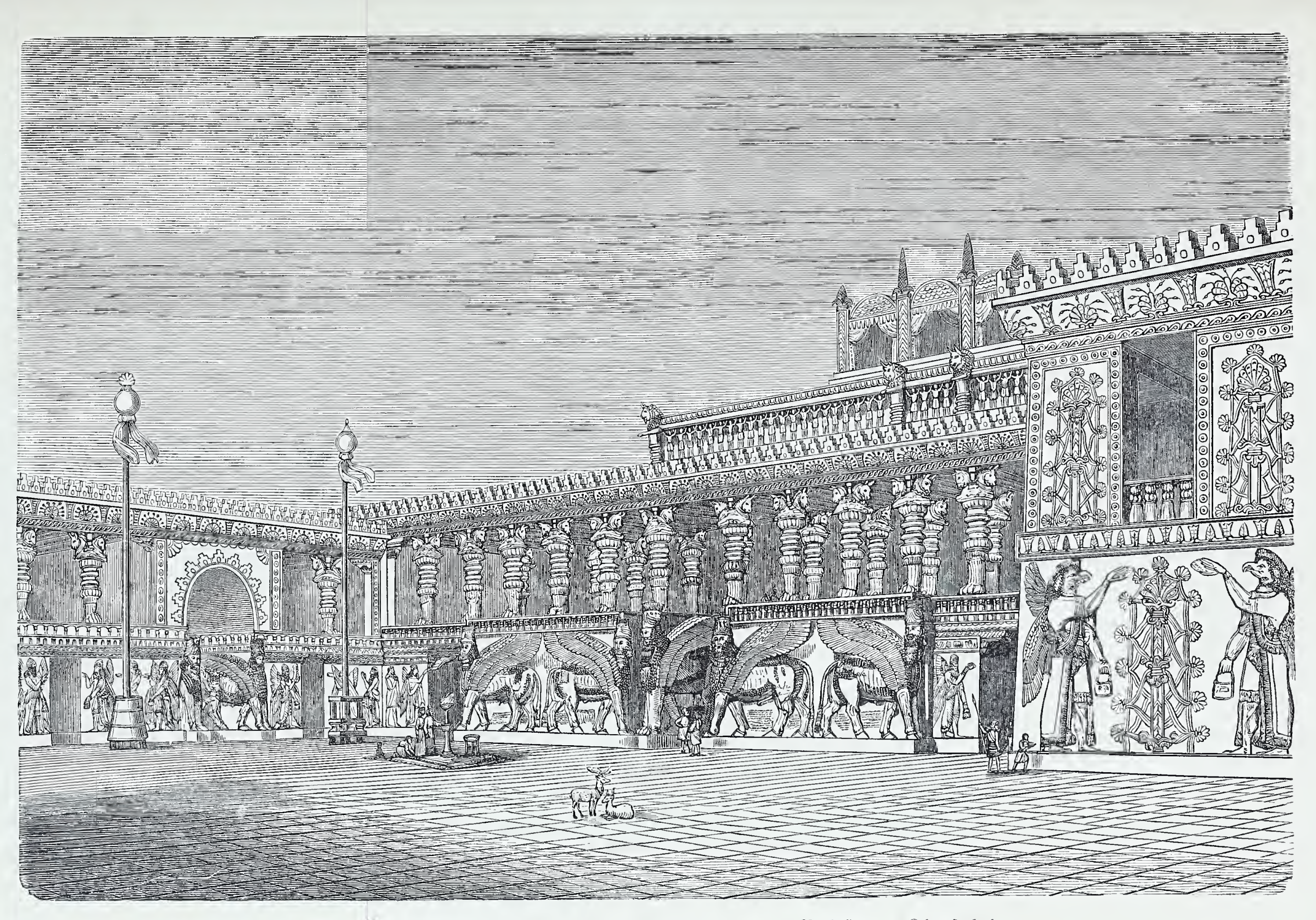
Babylonisch-assyrische und persische Kunst.

Von den Ufern des Nils führt uns unsere Betrachtung nach dem Lande der großen Ströme Euphrat und Tigris. Auch hier hat sich, durch Wüsten und Steppengebiete von der anderen Welt getrennt, frühzeitig eine eigentümliche Kultur entwickelt. Die Erzählungen vom Turmbau zu Babel, von der Wegführung Israels in die Gefangenschaft u. a. hat schon in unserer frühen Jugend unser Interesse an den Reichen Assyrien und Babylonien erweckt. Unser Wunsch, das Leben jener Völker aus ihren Denkmälern vor uns aufleben zu sehen, findet aber nicht die Befriedigung, die uns Ägypten gewährte.

Das hängt vor allem mit dem Baustoffe zusammen. Das Land ist wie Ägypten, aber in anderem Sinne, ein Geschenk der beiden Ströme. Während dort der ausufernde Strom das Flußthal aus Wüstenboden in fruchtbares Ackerland umwandelt, haben es hier die Ströme überhaupt erst aufgeschüttet. Der Baustein hätte erst müssen aus den Gebirgen am oberen Euphrat herbeigeholt werden. An seine Stelle tritt daher der Ziegel, zu dem der Lehmboden vortrefflichen Stoff bietet. So wird es verständlich, daß sich in Babylonien eine monumentale Baukunst nicht entwickeln konnte, daß die Trümmerstätten gewaltige Lehmberge bilden. Dazu kommt, daß die unsicheren politischen Zustände unter der türkischen Mißwirtschaft eine systematische Ausgrabung erschweren. Es wird sicher noch viel gefunden werden. Vorläufig aber ist der Boden nur an einzelnen Stellen erschlossen. An der Stätte des alten Babylon sind der Zug der Stadtmauern, die Grundrisse von Palästen und Tempeln zu erkennen. Etwas besser sind wir über die assyrische Kunst unterrichtet. An der Stelle des alten Ninive, das 606 von den vereinten Babyloniern und Medern zerstört worden war, sind bei den Orten Nimrud, Khorsabad und Kujundschik großartige Palastreste bloßgelegt und ihre Grundrisse festgestellt worden. Diese Paläste waren Schöpfungen der Könige Assurnaßirpal (884—860) und seiner Nachfolger.

Waren es in Ägypten hauptsächlich religiöse Bauwerke, die einen monumentalen Charakter tragen, so ist der der assyrisch-babylonischen Kunst vor allem dynastisch. Selbstverständlich hat es auch zahlreiche Tempel gegeben, aber der Tempelbau hat keine künstlerische Entwickelung genommen. Die babylonischen Tempel, so auch der aus der Bibel bekannte Sprachenturm, waren Stufenpyramiden, auf deren oberster Plattform die Götterbilder standen. Mochten diese Werke durch ihre Massigkeit auffallen, so fehlte ihnen doch jede künstlerische Durchbildung.

Diese finden wir nur bei den Königspalästen. Sie erhoben sich auf gewaltigen Plattformen, zu denen Treppen und Rampen hinaufführten. Die Grundrisse lassen uns eine große Anzahl Höfe, Säle und kleinere Gemächer erkennen, deren Bestimmung im einzelnen sich natürlich nicht nachweisen läßt. Die Mauern der assyrischen Paläste waren wie die der babylonischen aus Ziegeln aufgeführt; dort aber wurden die Wände mit leichter zu beschaffenden Platten aus Kalkstein und Alabaster verkleidet. Diese haben nach der Zerstörung der Stadt die Lehmmauern zum Teil vor gänzlicher Auflösung wie in



10. Wiederherstellung des nördlichen Flügels vom Palaste zu Khorsabad.

Babylon bewahrt oder sind auch allein als Reste der Vergangenheit auf uns gekommen. Wir sind dadurch in den Stand gesetzt, uns ein Bild von dem Aussehen eines Palastes in seinen unteren Teilen zu machen; wie aber der Oberbau aussah, ist unsicher. So kann die Wiederherstellung des nördlichen Flügels vom Palaste zu Khorsabad, die Abb. 10 zeigt, auch nur für jene Teile Anspruch auf völlige Richtigkeit erheben. Wahrscheinlich bestand der Oberbau aus Holz. Die Innenwände waren mit farbigem Stuck überzogen oder mit glasierten Thonplatten belegt.

Das größere Interesse aber nehmen die assyrischen Reliefs in Anspruch, hinter denen die Vollbildwerke stark zurücktreten. Vor allem regen sie auch zum Vergleich mit den gleichartigen ägyptischen Werken an. Ihr Inhalt ist bedeutend kleiner. In Ägypten entrollt sich das ganze vielgestaltige Leben nach allen Richtungen hin vor unserem Auge. Hier ist es der König, der immer und immer wieder den Mittelpunkt der bildlichen Erzählung darstellt. Die Abgeschlossenheit der Frau im Harem macht es erklärlich, daß Frauendarstellungen äußerst selten sind. Wir folgen auf den Bildern dem Herrscher auf die Jagd und in den Krieg. Hier empfängt er den Tribut unterworfener Völker, dort stürmt er im Streitwagen gegen die Feinde an, sein Heer belagert eine Stadt oder geht über einen Fluß. Daneben treten uns geflügelte Genien, Göttergestalten oder Tierfiguren entgegen. Besonders charakteristisch für die assyrische Kunst sind die geflügelten Stiere mit Königsköpfen, die an den Portalen der Paläste Wache halten. Wie Abb. 10 erkennen läßt, haben diese seltsamen Gestalten fünf Beine, indem das eine Vorderbein wiederholt erscheint, damit man sie von vorn und der Seite mit der Vierzahl der Beine erblicken kann.



11. Geflügelte menschliche Figur aus den Ruinen von Ninive. (Im Museum des Louvre zu Paris.)

Auch der assyrische Künstler war durch die Überlieferung in seinem freien Schaffen beschränkt und zwar ebenso wie der ägyptische besonders bei Darstellung der Götter und Könige. So vermögen wir auch hier auf eine frühere Zeit kindlicher Kunstübung zurückzuschließen.

Den Mangel an Perspektive ersetzt das Anordnen der Figuren über und durcheinander. Die Einzelfiguren, und zwar besonders die angeführten, lassen auch die Verschmelzung von Seiten- und Vorderansicht erkennen (Abb. 11). Doch

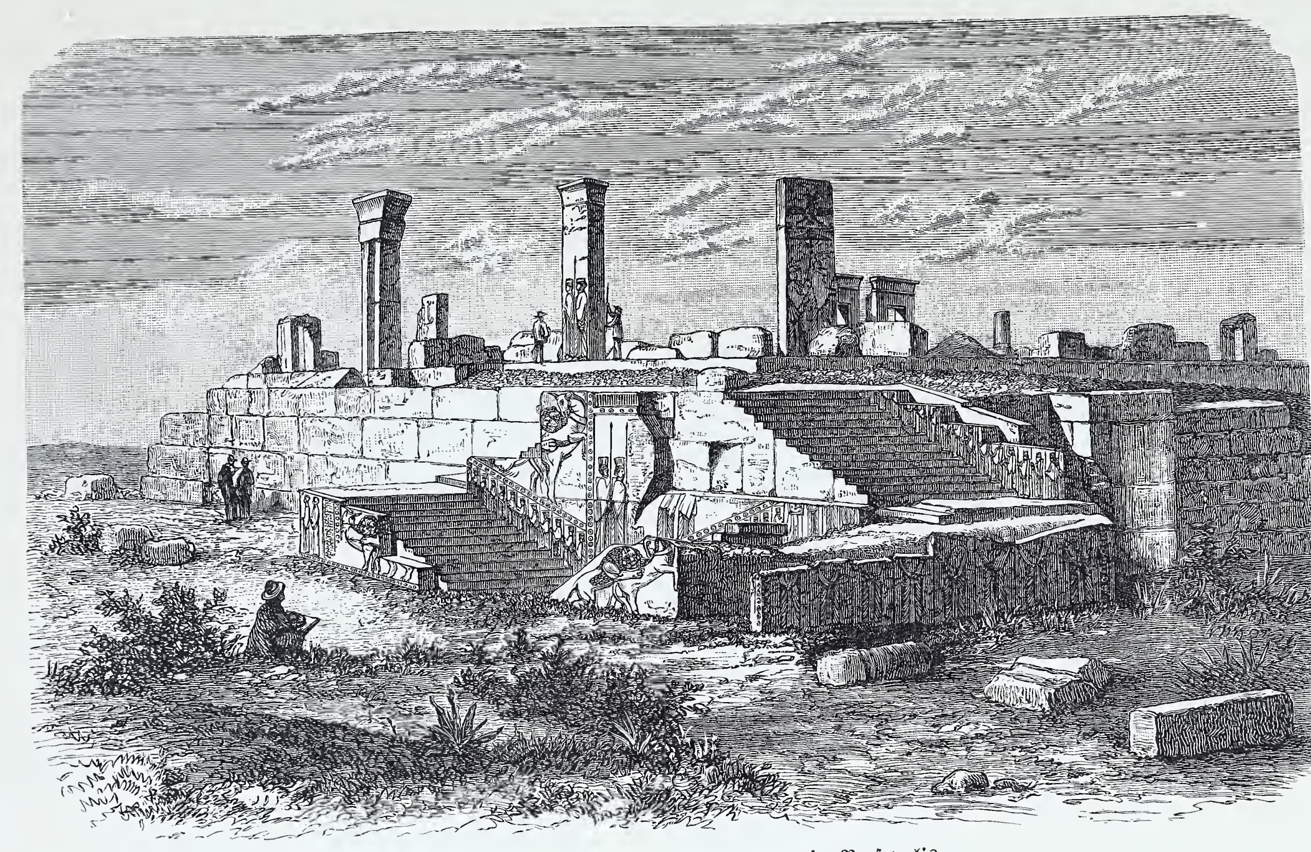
erscheint sie hier gemildert. Im einzelnen bemerken wir z. B. die richtigere Zeichnung der Füße. Auffällig ist die starke Hervorhebung der Muskulatur, die sich besonders auch bei Tierkörpern bemerkbar macht. Frappierend wirkt gerade bei diesen die scharfe Auffassung der Natur. Das beste Beispiel hierfür bietet wohl das Relief einer sterbenden Löwin, das in Kujundschik gefunden worden ist. Von mehreren Pfeilen, die der Jäger nach ihr abgesandt, hat der eine das Rückenmark getroffen, der hintere Körperteil ist dadurch gelähmt, und die Hinterfüße schleifen nach. Auf den Vorderfüßen hat sich das Tier noch aufgerichtet und läßt aus weit geöffnetem Rachen ein furchtbares Gebrüll der Wut und des Schmerzes hören.



12. Relief vom Palaste zu Nimrud: Assyrischer König auf der Jagd.

So ist hier auf die äußere Erscheinung das Hauptgewicht gelegt; eine tiefere seelische Durchbildung hat die assyrische Kunst im Menschenantlitz noch weniger versucht, als die ägyptische, wo sich wenigstens Ansätze dazu finden.

Das assyrische Reich wurde zerstört; seine Erbschaft traten das neubabylonische und medische zwischen arabischer Wüste und kaspischem Meere an. Über die Kunst der Meder sind wir noch völlig im unklaren, nur das scheint aus den Schilderungen alter Schriftsteller hervorzugehen, daß die Palastanlagen der Herrscher im großen und ganzen an die assyrischen erinnerten. Religiöse Bauwerke dürfen wir schon deshalb nicht zu finden erwarten, weil der Kult, der sich auf der Lehre Zarathustras vom Reiche des Lichtes und der Finsternis und ihrem Kampfe aufbaute, keine Götterbilder kannte; von steinernen Altären auf Bergeshöh' loderten die Opferflammen zum Himmel empor.



13. Trümmer vom Palast des Xerxes in Persepolis.

Derselben Religion huldigten auch die Perser. Wir verbinden mit diesem Namen gewöhnlich den Begriff des mächtigen Reiches, das einst den Griechen verhängnisvoll zu werden drohte, das dann später der große Alexander in raschem Siegeszuge sich unterworfen hat. Und doch umfaßte dieses die verschiedensten Nationalitäten, die verschiedensten Kulturstufen. Das eigentliche Persien war das Bergland am Südwestrande des großen iranischen Hochlandes. Von hier aus gingen im 6. Jahrhundert vor Christi Geburt die Eroberungszüge aus, die unter Kyros und seinen Nachfolgern jenes gewaltige Reich zusammenschweißten. Nach einem in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit bewährten Grundsatz unterliegt ein Erobererwolk der höheren Kultur der Besiegten, und so dürfen wir uns nicht wundern, wenn das persische Königtum jenen orientalisch-despotischen Charakter annahm, der ihm unbedingt noch fremd war, als es nur in den Thälern des iranischen Randgebirges seine Herrschaft ausübte.

So werden wir auch annehmen müssen, daß die persische Kunst unter solchen fremden Einflüssen sich entwickelt hat. Selbstverständlich lebten in den einzelnen Teilen des Reiches die nationalbedingten Kunstübungen auch unter persischer Oberherrschaft fort. Die persische Kunst war nur eine Hofkunst. An der Stelle der ehemaligen Residenzen werden wir ihre Reste zu suchen haben. Die Stätte des alten Pasargadä will man, allerdings nicht unbestritten, bei Meched-Murgab gefunden haben. Außerdem kommen die Ruinenplätze von Tacht-i-Djemschid, dem Persepolis der Griechen, und von Susa im Mederlande in Betracht.

Abb. 13 giebt uns einen Ausschnitt aus den Trümmern von Persepolis und zwar die Reste eines Palastes, den man als den des Xerxes anspricht. Auch hier sind die aus Lehmziegeln bestehenden Mauern verschwunden, und nur die Steinteile, Umrahmungen der Fenster und Thüren, Eckpfeiler und Säulen erhalten geblieben. Die Anlage auf erhöhter Plattform, die Reliefs an den Treppenwangen erinnern uns sofort an die assyrische Kunst. An dem hier nicht sichtbaren Hauptthor finden sich auch die geflügelten Stiere mit Menschenköpfen. Anderes, z. B. die Gesimse über Fenstern und Thüren wecken die Erinnerung an gleichartige ägyptische Kunstformen. Als der persischen Kunst eigentümlich dürfen wir dagegen die Einhorn- und Stierkapitäle bezeichnen (vergl. auch Abb. 10). Aus den Würfeln zwischen den Tierköpfen erkennen wir, daß diese Formen ursprünglich der Holzarchitektur angehörten, es sind die Kopfenden von Balken. Sicher war, wie auch in Assyrien, der Oberbau der Paläste in Holz ausgeführt und damit vor allem auch die das Dach tragenden Säulen.

Der reiche Reliefschmuck, auf den wir schon hindeuteten, hat die Majestät des Königtums zum Gegenstande: wir erblicken den Herrscher inmitten seines Hofstaates, wie er die Abgesandten unterworfener Völker empfängt oder mit den Mächten der Finsternis kämpft, die chronikartige Erzählung seiner Thaten dagegen fehlt. Die Tracht ist die persisch-medische, die sorgfältige Behandlung des Haupt- und Barthaares aber steht unter assyrischem Einflusse. Vor allem aber fällt uns eines an den menschlichen Figuren auf; jener Dualismus der Formenbildung, die Verschmelzung von Vorder- und Seitenansicht ist überwunden, die Gestalten sind zwar schematisch, aber doch richtig gezeichnet.

Die griechische Kunst.

Als die gewaltigen Palastbauten Vorderasiens, deren Reste wir im vorigen Abschnitt besprochen haben, in Trümmer sanken, als mit der zunehmenden Romanisierung und Christianisierung die altägyptische Kunstübung abstarb, da war es mit ihnen für immer vorbei. Wohl vermögen wir hier und da leise Nachwirkungen assyrischer, vorderasiatischer Kunst überhaupt, zu erkennen, aber das erschließt sich nur dem prüfenden Auge des Forschers.

Versunken und vergessen! Unverstanden, Gegenstände abergläubischer Scheu oder wilder Raubsucht, die in ihnen Schätze über Schätze vermutete, so standen die Ruinen Ägyptens, die Trümmerhaufen des Euphrat-Tigrislandes durch die Jahrhunderte da, bis erst in unserer Zeit der europäische Forscher ihnen ihre Geheimnisse abzulauschen lernte, bis er das Bild einer längst versunkenen Welt, die uns bis dahin nur litterarisch bekannt war, aus den Ruinen wieder erstehen ließ.

Anders verhält es sich mit der griechischen Kunst. Zwar war der Bevölkerung unter dem Einfluß des Christentums, unter dem Drucke der Fremdherrschaft auch fast jedes Gedächtnis für die große Vorzeit verloren gegangen. Aber verloren war die griechische Kunst trotzdem nicht. Aus den Trümmern des Altertums, zunächst in Italien, dann auch auf dem altheimischen Boden wiedergeboren, erobert sie sich die ganze Kulturwelt, wird sie schließlich als höchste Blüte menschlichen Kunstkönnens angesehen; in unzähligen Schöpfungen der Neuzeit treten uns ihre Formen und ihr Geist entgegen.

So beansprucht in jeder Geschichte der bildenden Künste das alte Hellas eine hervorragende Stellung. Wir werden zunächst zu untersuchen haben, welche Faktoren hier eine solche Kunstblüte zeitigten. Zunächst und vor allem ist es die hohe künstlerische Begabung des Griechenvolkes selbst, nicht nur die aktive, schöpferische, nein auch die passive, die dem Künstler ein feines Verständnis entgegenbringt, die ihn so geistig, dann aber auch materiell durch Aufträge unterstützt. Welche Unsumme von griechischen Kunstwerken enthalten nicht unsere Museen! Und immer neue werden bei den jetzt meist systematisch betriebenen Ausgrabungen zu Tage gefördert. Dennoch sind das alles eigentlich nur kümmerliche Reste; gerade für die Hauptwerke der berühmtesten Künstler sind wir vorwiegend nur auf mehr oder minder unvollkommene Nachbildungen angewiesen. Viele Künstler vierten und fünften Ranges würden bei anderen minder begabten Völkern als erste Sterne am Kunsthimmel geglänzt haben.

Der Mensch ist abhängig von dem Boden, auf dem er lebt. Er giebt uns allerdings nicht die Erklärung, warum ihm so unzählige Talente entstammt sind, wohl aber läßt er erkennen, warum sie gerade hier zu voller Blüte sich entfalten konnten.

Die Begriffe Griechenland und Griechenwelt sind nicht dasselbe. Das eigentliche Griechenland, d. h. das Land, dessen Bevölkerung sich im Gegensatze zu den Nichtgriechen, den Barbaren, mit Stolz als hellenisch fühlte, deckt sich im großen und ganzen mit den Grenzen des heutigen Königreiches Griechenland und hat noch nicht die Größe von Bayern. Mit tiefen Busen schneidet das Meer von drei Seiten, besonders aber im Osten, in das Land ein; eine große Anzahl Gebirge durchziehen es in nordsüdlicher und westöstlicher Richtung. Diese Gebirgszüge, vielfach zerrissen, hindern den Verkehr von einem Teile zum anderen nicht, aber sie grenzen doch eine Unzahl von Gebieten so von einander ab, daß sich in ihnen naturgemäß selbständige staatliche Bildungen entwickeln mußten. So wurde Griechenland eine Musterkarte der Kleinstaaterei; selbst die größten Staaten entsprechen ihrem Flächeninhalte nach nur deutschen Kleinstaaten. Attika hat etwa die Größe des Herzogtums Anhalt, Lakonien steht in der Mitte zwischen Braunschweig und Oldenburg. An dieser politischen Zerrissenheit ist Griechenland später zu Grunde gegangen, zunächst aber zeitigte, nachdem fast überall an Stelle der bis in die mythische Zeit zurückgehenden Königsherrschaften Freistaaten getreten waren, gerade dieser Umstand eine so reiche Fülle von Sondererscheinungen auf dem Gebiete des gesellschaftlichen, litterarischen und künstlerischen Lebens, daß sich daraus eine hohe Kulturblüte ergab. Ausgeschlossen davon war die die Zahl der Freien bedeutend übersteigende Schar der Sklaven; andererseits rangen in aristokratisch regierten Staaten die Kleinbauern und die handel- und gewerbetreibende Stadtbevölkerung, in demokratischen Handelsrepubliken der grundbesitzende Adel und die Bauern in schwerem Kampfe um ihre soziale Stellung. Dazu kamen dann noch fortwährende Kämpfe der Einzelstaaten untereinander. Wenn trotzdem unter diesen Verhältnissen Kunst und Wissenschaften zur höchsten Blüte sich entfalteten, so ist das eben nur ein Beweis gegen den sonst immer behaupteten Satz, daß sie nur in friedlichen Zeiten gedeihen könnten. Vielmehr wirken gerade die im inneren und äußeren Kampfe erweckten Leidenschaften befruchtend auch auf andere Gebiete, vor allem auf die Poesie und bildende Kunst.

Griechenland und Griechenwelt sind, so sagten wir oben, nicht miteinander zu verwechseln. Die Enge des Landes und die sich daraus ergebende Unmöglichkeit, die stark zunehmende Bevölkerung zu ernähren, die einladende Nähe eines Meeres, das mit seinen Inselbrücken nach den Ländern im Osten und Westen hinweist, vor allem der dem Griechenvolke, besonders dem Jonerstamme, angeborene Kaufmannsgeist — dies alles veranlaßte eine großartige kolonisatorische Thätigkeit, die alle Uferlandschaften des Mittelmeeres und Schwarzen Meeres mehr oder weniger dicht mit Pflanzstätten besäete und an der Westküste Kleinasiens sowie in Unteritalien ein Neugriechenland schuf. Der Reichtum, der sich in den handeltreibenden Mutterstädten und deren Absiedelungen anhäufte, bot die beste materielle Grundlage für das Aufblühen der Künste jeder Art.

Staat und Private gingen überall mit Eifer an die Aufführung von Tempeln und öffentlichen Gebäuden, an die Errichtung zahlloser Bildsäulen.

Dazu kam, daß sich hier wie dort die Stoffe fanden, in denen der Architekt und der Bildhauer wie der Kunsthandwerker ihren Gedanken Form verleihen konnten. Zu geringen Gebäuden diente der weitverbreitete tertiäre Kalksandstein, während edlere Bauten und Bildwerke einen unvergleichlichen Stoff in den verschiedenfarbigen Marmorsorten fanden, die z. B. auf der Insel Paros, in Attika am Pentelikon und Hymettos u. a. gebrochen wurden. Die hohe Vollkommenheit, die der Erzguß auf griechischem Boden erreichte, war zunächst auch mit in dem Vorhandensein der notwendigen Erze bedingt. Die vorzügliche Thonerde von Attika und Böotien bot den Stoff zu den schönen geformten Vasen und Gefäßen, die in jeder Antikensammlung noch heute unser Auge erfreuen. Nicht vergessen dürfen wir schließlich des meist heiteren Himmels, der klaren Luft, die die Formen der Landschaft in voller Plastik hervortreten läßt. An ihr schulte sich unbewußt das Auge des Künstlers.

Wenn wir von griechischer Kunst sprechen, so ziehen unwillkürlich an unserem geistigen Auge ein Pheidias, ein Praxiteles und wie sonst die Größten der Großen heißen, vorüber; die hochheiligen Stätten der Akropolis von Athen, der Altis von Olympia steigen in alter Pracht und Schöne vor uns auf. Aber all diese Namen bezeichnen Höhepunkte der griechischen Kunstübung, die erst auf langem Wege erreicht wurden. Unvollkommen sind auch hier die Anfänge.

Neben anderen kleineren Volksbestandteilen nennen die Griechen als die Inhaber des heimischen Bodens vor ihrer Ankunft die Pelasger. Wahrscheinlich stellen diese aber nur eine halbbarbarische Vorstufe des späteren reinen Griechentums dar. Umgeben von einem kräftigen Waffenadel herrschten damals scepterhaltende Könige von ihren Hochburgen aus über die von ihnen in Unterwürfigkeit und Rechtlosigkeit gehaltene Urbevölkerung. Solche Könige, deren Gebiet oft nicht den Amtsbezirk eines preußischen Landrats umfassen mochte, waren die sagenberühmten Helden, die uns in Homers unsterblichen Gedichten entgegentreten, allerdings von dem lange nach ihnen lebenden Dichter wie hellenische Fürsten seiner Zeit geschildert.

In den Hochburgen jener mythischen Könige sind uns die ältesten Reste griechischer Architektur erhalten. Unter zahlreichen zum Teil namenlosen und kümmerlichen Überbleibseln einer längst versunkenen Zeit ragen drei Namen hervor: M y k e n ä und T i r y n s in dem peloponnesischen Argolis und die hochberühmte Stätte von I l i o n - T r o j a in Kleinasien, alle drei innig verknüpft mit dem Namen unseres großen deutschen Forschers Schliemann.

Vor allem sind diese Burgen Nutzbauten, zu Schutz und Trutz bestimmt, mochte ein Nachbarfürst mit seinen Mannen heranziehen, mochten die rechtlosen Volksmassen versuchen, das Joch ihres Zwingherrn abzuschütteln. So hat die Kunst zunächst wenig Anteil an diesen Werken.

Die Burg erhebt sich gewöhnlich auf einem Hügel in der Nähe des Meeres oder an einer vorüberführenden Handelsstraße über der eigentlichen Stadt. Die Umfassungsmauern und Thore sind aus gewaltigen, nur wenig bearbeiteten Blöcken aufgetürmt, zwischen denen man deutliche Spuren von Lehm gefunden



14. Das Löwenthor zu Mykenä.

hat. Die Dicke der Mauern schwankt zwischen 7 und 17½ Metern. So groß war der Eindruck, den die Nachkommen von diesen Trümmern hatten, daß sie meinten, nicht Menschenhand, sondern Riesen, die Kyklopen, hätten sie aufeinander geschichtet. Zwei und mehr Thore mußte der Feind mit stürmender Hand nehmen, ehe es ihm gelang, in das Innere der Burg zu kommen. Der interessanteste Thorbau ist wegen seines plastischen Schmuckes das sogenannte Löwenthor von Mykenä (Abb. 14). Ein Balken von grau-gelblichem Kalkstein von 5 Meter Länge und 3 Meter Breite schließt das Thor oben ab. Um diesen Block von dem zu starken Druck der darüber befindlichen Steinmassen zu entlasten, ist über ihm eine dreieckige Öffnung auf die aus dem Bilde ersichtliche Weise ausgespart, dieser Raum aber durch eine leichtere Steinplatte ausgefüllt, in der wir das älteste plastische Kunstwerk des Griechentums besitzen. Mit den Vorderfüßen auf der Basis der Mittelsäule richten sich zwei Löwen auf, die dem Beschauer ursprünglich die jetzt fehlenden Köpfe als grimme Hüter des Zuganges zuwandten. Das auf der Säule ruhende Gebälk weist mit den zwischen den Platten hervorstehenden vier runden Balkenenden deutlich auf die Herübernahme aus dem Holzstile hin. Die bei allen Mängeln naturwahr gearbeiteten Körper der Tiere lassen vorderasiatischen Einfluß erkennen und zeigen jenes Wirklichkeitsgefühl, das wir auch an den altägyptischen und assyrischen Tierschöpfungen hervorhoben.

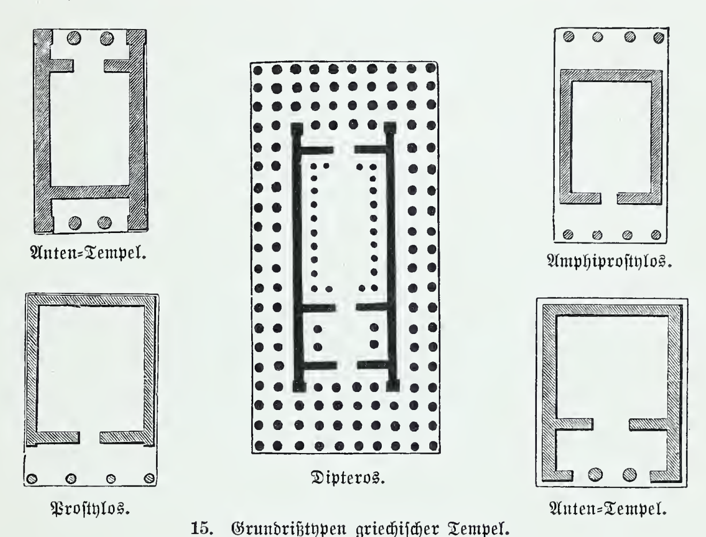
Den Hauptbau der Hochburg bildete das Megaron, der Männersaal, in dem sich die Vornehmen um ihren Herrscher scharten. Aus Homers lichtvollen Schilderungen der Phäakenstadt und des Königssitzes des vielgereisten Odysseus ist er uns allen bekannt. Ursprünglich wohl ganz aus Holz hat er den alten Stoff in Säulen, Anten und Wandverkleidung auch später noch beibehalten. In reichstem Farbenschmucke prangend, weisen die Ornamente in ihren Formen meist auf den Orient hin.

Merkwürdige Denkmäler jener Periode, die man ins zweite Jahrtausend vor Christi Geburt setzt, bilden die Kuppelgräber der Könige, deren berühmtestes unter dem Namen des Schatzhauses des Atreus bekannt ist und sich bei der Hochburg von Mykenä befindet. Der Bau liegt in einem Hügel; in diesen ist ein langer Gang hineingetrieben, an dessen Ende wir vor der Fassade stehen. Ein kürzerer Gang im Inneren führt uns dann in ein mächtiges Gewölbe. Dieses ist dadurch hergestellt, daß man vom Boden an über jeden Steinring des kreisrunden Raumes den nächsthöheren so legte, daß er über den unteren hervorragte. So schließen sich die Ringe, immer kleiner werdend, nach oben zusammen, bis endlich eine runde Öffnung übrig blieb, die durch einen Schlußstein ausgefüllt wurde. Seine Vollendung erfuhr dieser Gewölbebau dadurch, daß die hervorragenden Ecken der Steinplatten abgeschlagen, die Fläche geglättet und wahrscheinlich mit Bronzerosetten geschmückt wurde. Dieser Raum diente dem Totenkult; zur niedrigen Grabkammer führt rechts eine niedrige Thür, über der wie auch am Haupteingange und dem Löwenthor der Burg zur Entlastung des Sturzes ein Dreieck ausgespart ist.

An allen diesen Stätten sind zahlreiche Schmuckgegenstände, Geräte, Gefäße u. a. gefunden worden, so in der einen Schicht der darüberliegenden trojanischen Städtetrümmer der sogenannte Schatz des Priamos. Schöpfungen

orientalischen Gepräges treten hier neben solchen auf, die man als urgriechisch ansprechen darf. Außer schön stilisierten Ornamenten erscheinen die figürlichen Darstellungen gegenüber den späteren Hervorbringungen der Griechenwelt roh und kindlich.

Aus den prunklosen Herrschersitzen der Urzeit konnte sich ein Palaststil, wie wir ihn z. B. in Assyrien kennen gelernt haben, nicht entwickeln, da in allmählicher oder plötzlicher Staatsumwälzung der Waffenadel sich der monarchischen Spitze entledigte und aristokratisch regierte Freistaaten schuf, die im Laufe der Entwickelung sich häufig in Demokratien umwandelten. Das Privathaus bleibt noch lange, wenigstens im Äußeren, ein schmuckloser Bedürfnisbau; große öffentliche Gebäude sind nicht nötig, zumal die Versammlungen des Volkes im Freien stattfinden. So erhält die Architektur als ihre vornehmste Aufgabe die Errichtung



15. Grundrißtypen griechischer Tempel.

von Tempeln. Die griechischen Baustile sind wie Romanik und Gotik ursprünglich rein religiöse Stile, die erst später ihre Formen auch zu anderen Zwecken leihen.

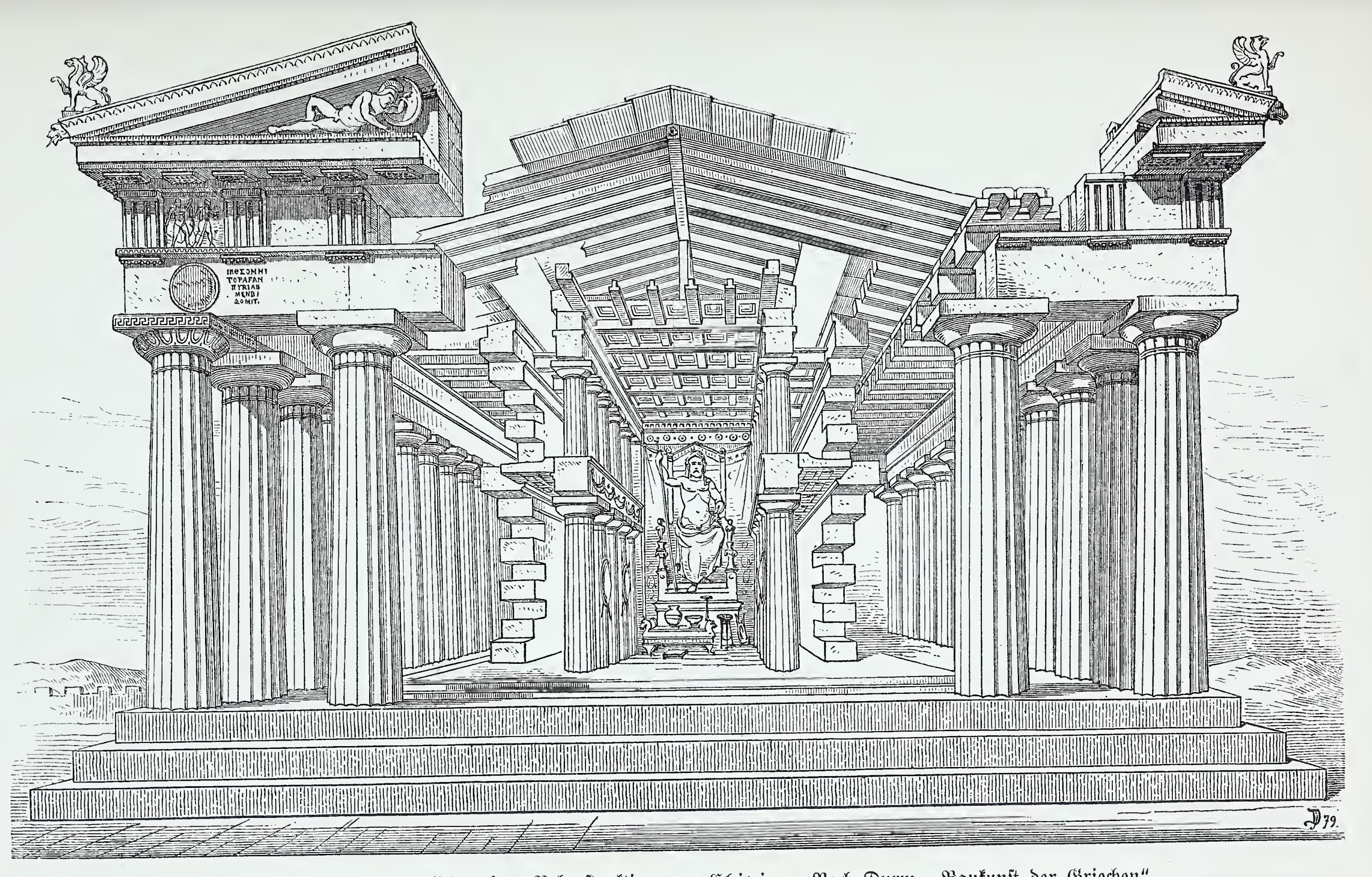
Als ein Vollendetes tritt etwa im 7. Jahrhundert vor Christi Geburt der griechische Tempelbau an das Licht der Geschichte; dieser Zeit gehören, wenige Ausnahmen abgerechnet, die ältesten Reste an. Seine Entwickelungsstufen lassen sich nur ahnen, nicht nachweisen. In dem Privathause, dessen einfachster Grundriß nur einen oblongen Raum mit dem Herde im Hintergrunde aufweist, haben wir wohl den Ursprung des Gotteshauses zu suchen. Denn nicht ein Gemeindehaus, wo sich die Gläubigen zur Gottesverehrung zusammenscharen, ist der griechische Tempel; er ist vielmehr die Wohnung des Gottes, der in seinem Kultbilde mystisch über dem ihm geweihten Altare thront, wie ja auch die Idole am Herde jedes Hauses ihren Platz hatten. Einen charakteristischen Teil des Hauses macht das Schattendach aus, das nach vorn ausladet und von hölzernen Säulen getragen wird. Gleich den Laubengängen, die sich im Erdgeschosse der Häuser in zahlreichen älteren Städten unseres Vaterlandes noch erhalten haben, diente das

Schattendach natürlich praktischen Zwecken; mit in den Tempelbau hinübergenommen, wurde es hier die Hauptveranlassung zu seiner künstlerischen Ausbildung.

Der Grundriß des griechischen Tempels ergiebt sich aus dem Gesagten von selbst: der rechteckige Altarraum (Cella oder Naos) mit dem Eingange an einer Schmalseite und eine säulengetragene Vorhalle (Pronaos). Bei größeren Anlagen findet sich hinter der Cella häufig noch ein größerer, von der Rückseite aus zugänglicher Raum (Postikum), der vielleicht eine Kapelle für sich bildete, wohl auch als Schatzkammer verwendet wurde. Maßgebend für die Namen, mit denen man die einzelnen Anlagen bezeichnet, sind die Säulenstellungen. Die Haupttypen zeigt Abb. 15. Laufen die Seitenwände über die Eingangswand hinaus bis an die Vorderkante des Schattendaches, so daß sie hier in eckigen Wandpfeilern enden und die Säulen zwischen ihnen stehen, so haben wir einen Antentempel vor uns. Der Prostylos hat vor dem Eingange eine nur von Säulen getragene Vorhalle. Findet sich eine solche Vorhalle auch auf der Rückseite, so erhält man den Amphiprostylos; ebenso kann auch ein Antentempel eine doppelte Vorhalle haben. Bei größeren Tempeln ist die gebräuchlichste Bauform der Peripteros. Sie ergiebt sich, wenn man sich rings um einen Antentempel oder Amphiprostylos eine Säulenreihe denkt. Noch reicher gestaltet sich die Anlage, wenn diese Säulenreihe verdoppelt ist; so entsteht der Dipteros.

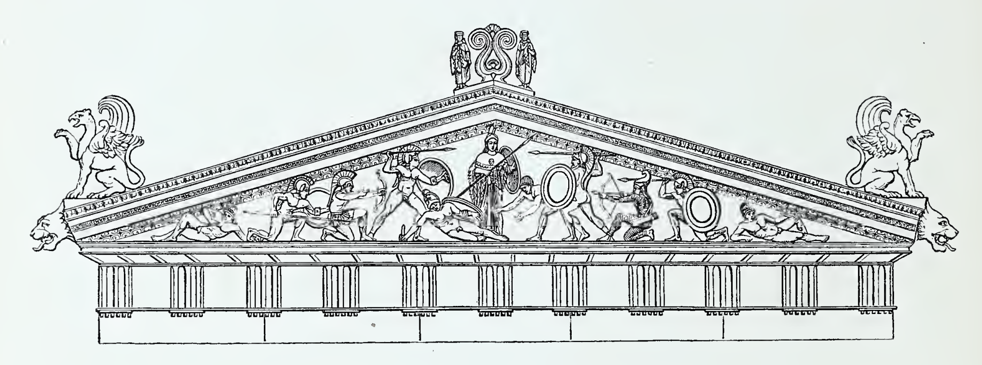
Die Stilunterscheidungen im griechischen Tempelbau beruhen hauptsächlich auf der Verschiedenheit der Säulen, so unterscheidet man den dorischen, ionischen und korinthischen Stil. Von einem vierten, dem äolischen, der schon zeitig verschwunden zu sein scheint, ist uns nur das Kapitäl bekannt. In der Reihenfolge, in der wir sie aufgezählt haben, folgen diese Stile ihrer Entstehung nach auf einander, aber ganz im Gegensatz zu denen des Mittelalters und der neueren Zeit bedingte in der hellenischen Welt das Auftauchen eines neueren nicht das Absterben des älteren, vielmehr lebten diese auch weiterhin noch fort.

Wir beginnen mit der Betrachtung des dorischen Stils; als Beispiel diene der Zeustempel zu Olympia (Abb. 16). Das Bauwerk erhebt sich auf einer niedrigen Plattform, zu der drei oder mehr Stufen ringsum hinaufführen. Sie sind nicht für menschliche Schritte berechnet, deshalb sind an der Vorderseite kleinere Stufen zwischen ihnen eingeordnet. Auf der Plattform, dem Stylobat, stehen die sich nach oben verjüngenden Säulen unmittelbar, ohne Basis. Vergleichen wir unsere Abbildung mit dem Bilde des ionischen Niketempels zu Athen (Abb. 21), so fällt uns die Gedrungenheit der dorischen Säule sowie ihre Schlichtheit besonders auf. In der Spätzeit finden sich unter dem Einflusse der anderen Stilarten auch im dorischen schlankere Säulen. Sie sind derartig kanneliert, d. h. mit Furchen versehen, daß die einzelnen in scharfen Kanten aneinander stoßen, also von der ursprünglichen Oberfläche der Säule nur diese geblieben sind. Ein ringsherumlaufender Einschnitt am oberen Ende bereitet das Auge auf das Kapitäl vor. Auch dieses zeigt einfachste Formen. Ein Wulst, der Echinos, leitet von der runden Säule zu der viereckigen Platte des Abakus über. Alle Säulen tragen zusammen das Gebälk. Der unterste Teil des Gebälkes heißt Architrav oder Epistylion. Wenn wir uns daran erinnern, daß das zum Teil aus Holz erbaute griechische Haus das Vorbild für



16. Der Zeustempel zu Olympia. Rekonstruktion von Chipiez. Nach Durm, „Baukunst der Griechen“.

den Tempelbau war, so wird es uns klar, daß wir im Architrav nichts weiter vor uns haben, als den Balken, der die Grundlage des Oberbaues bildet. In der Steinarchitektur setzt er sich dann naturgemäß aus einer Reihe von Werkstücken zusammen, ebenso wie in ihr die einst aus einem Stamme gearbeitete Holzsäule jetzt aus einzelnen Trommeln übereinandergetürmt erscheint. Das nächste Bauglied ist der Fries, in dem die Triglyphen und Metopen mit einander wechseln. In jenen haben wir wahrscheinlich die Balkenköpfe des Holzbaues zu erkennen. Ihren Namen, zu deutsch Dreischlitz, führen sie nach den zwei ganzen und zwei halben Rinnen. Die Metopen sind mit Reliefs verzierte Steinplatten. Unter Übergehung minder wichtiger Bau- oder Schmuckteile erwähnen wir dann noch das Kranzgesims (Geison) und die Rinnleiste (Sima), die zu dem über das Gebälk vorragenden Dache überführen. Dieses zeigt nur geringe Neigung. Dadurch entstehen an den Schmalseiten die dreieckigen Giebelfelder, die von selbst zur Anbringung bildnerischen Schmuckes einluden.

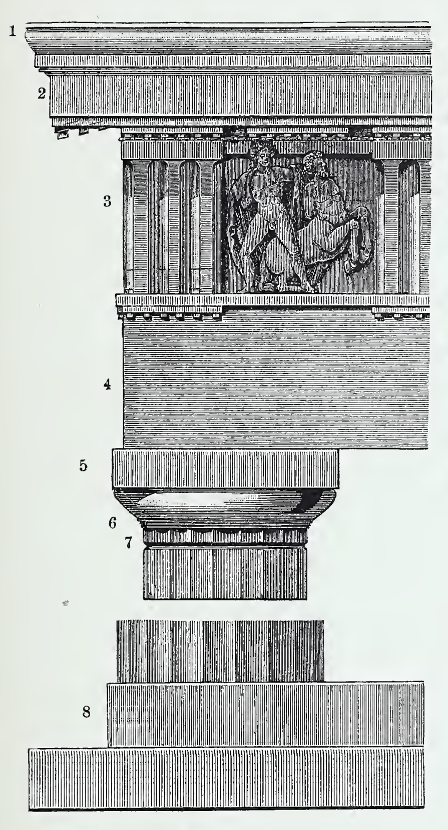


17. Westliches Giebelfeld des Athenetempels zu Ägina.

Die Mitte und die Ecken des Giebels zieren die Akroterien, deren Motive Palmetten, Tiere oder Dreifüße bilden. Als Beispiel geben wir den wiederhergestellten Westgiebel des Athenetempels zu Ägina (Abb. 17).

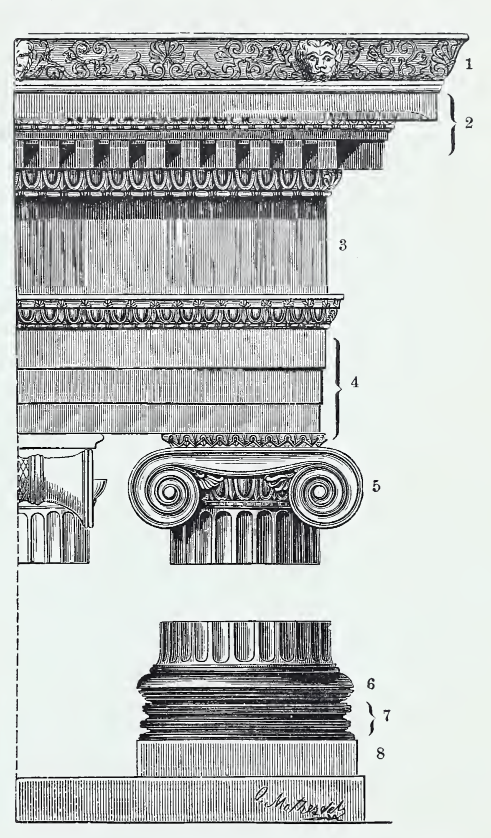
Dem schweren, ernsten dorischen Stile steht der ionische als der leichtere, gefälligere gegenüber. Das zeigt sich vor allem an der Säule (Abb. 19). Sie steht nicht mehr direkt auf der Plattform auf, sondern hat, selbständiger werdend, eine Basis erhalten. Diese setzt sich aus einer viereckigen Platte und einer Reihe von Wulsten mit Hohlkehlen zwischen ihnen zusammen. Auch das Verhältnis von Durchmesser und Höhe ist ein anderes; die ionische Säule erscheint bedeutend schlanker, ihre Verjüngung nach oben zu ist geringer. Bei der Kannelierung sind von der ursprünglichen Oberfläche schmale Stege zwischen den Furchen stehen geblieben. Eine Perlenschnur führt zum Kapitäl über. Dessen Hauptmerkmal ist die Volute, die man sich als ein Polster erklären kann, das nach beiden Seiten überhängt und dessen Enden spiralförmig umgebogen sind. Der darunterliegende Echinos erscheint mit sogenannten Eierstäben verziert. Da man bei den Ecksäulen von der Seite aus das umgebogene Polster sehen würde, während die anderen Säulen eines Peripteros dieselbe Ansicht wie die Fronten aufweisen

würden, so hat man sich dadurch geholfen, daß man bei den Ecksäulen die beiden Außenseiten als Vorderseiten behandelte und die beiden Eckvoluten, die sich rechtwinkelig schneiden müßten, in der Diagonale ausbog. Eine schmale Platte mit Blattornament führt anstatt des schweren dorischen Abakus zum Gebälk über. Auch der Architrav wirkt bedeutend leichter, da er aus drei übereinander vortretenden Balken zu bestehen scheint. Die wechselnde Einteilung



18. Säulen- und Gebälkordnung des dorischen Stiles.

1 Sima, Traufrinne. 2 Geison, Kranzgesims. 3 Triglyphe, Metope. 4 Evistylion, Architrav. 5 Plinthos, Abakus. 6 Echinos. 7 Einschnitt. 8 Stylobat.



19. Säulen- und Gebälkordnung des ionischen Stiles.

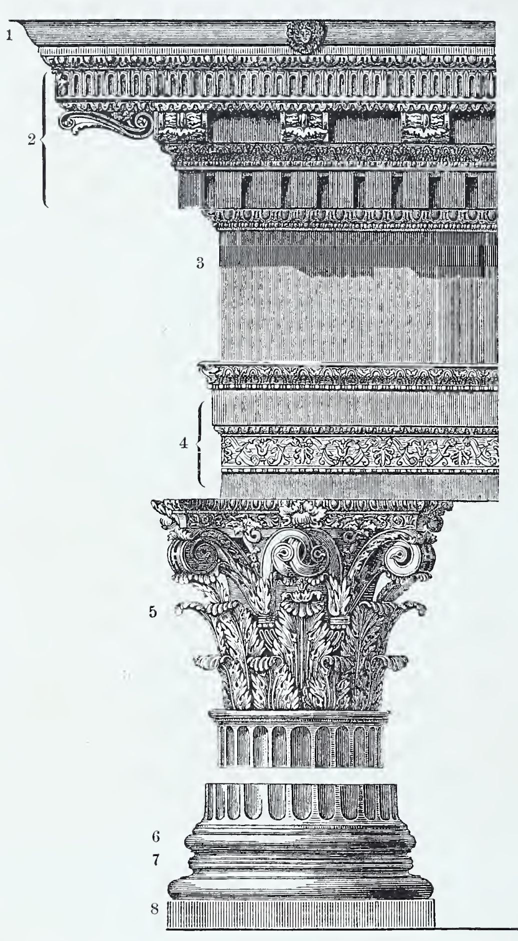
1 Sima, Traufrinne. 2 Geison, Kranzgesims. 3 Zophoros, Fries mit Reliefs. 4 Epistylion, Architrav. 5 Kapitäl, Polster in Voluten auslaufend, darunter der mit Eierstäben verzierte Echinos. 6 Torus, Wulst. 7 Trochilos, Hohlkehlen. 8 Plinthos, Platte.

des Frieses in Metopen und Triglyphen ist aufgegeben; er bildet eine durchgehende Fläche, die gewöhnlich mit Reliefs belebt ist.

Die korinthische Säulenordnung ist die reichste, schon dadurch giebt sie sich als die jüngste zu erkennen; ihrer bediente sich besonders die zunehmende Prunkliebe der Spätzeit. Eine im Altertum geläufige Anekdote erzählt, der im 5. Jahrhundert lebende Bildhauer Kallimachos habe auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens einen Korb gesehen, der von den Blättern und Ranken der Akanthospflanze (Bärenklau) umwachsen gewesen sei. Das habe ihm den

Gedanken zum korinthischen Kapitäl eingegeben. Wie es häufig geschieht, charakterisiert auch hier die an sich ganz unglaubwürdige Erzählung die Form des neuen Kapitäls ganz gut. Gegenüber den älteren erlaubt es außerdem eine große Anzahl Varianten.

Das Innere ist bei kleineren Anlagen einschiffig, bei größeren (Abb. 16) scheiden zwei Säulenreihen ein Paar schmale Seitenschiffe von dem breiten Mittelschiffe und tragen eine Galerie mit einer zweiten Säulenreihe. Das Licht empfing der Innenraum gewöhnlich nur durch die geöffnete Thür, doch gab es auch sogenannte Hypäthraltempel, bei denen durch eine Öffnung im Dache dem Inneren Licht zugeführt wurde. Während man früher annahm, daß die Tempel in der unveränderten Farbe des Baustoffes — man denke an die prachtvollen Marmorarten, die zu vielen Bauten Verwendung fanden — sich dem Auge des Beschauers dargeboten hätten, ist es durch neuere Untersuchungen unumstößlich festgestellt, daß vielmehr die bunte Bemalung auch bei kostbarem Stoffe eine große Rolle gespielt hat. Dadurch giebt sich eben auch die griechische Kunst als Volkskunst zu erkennen; das unverzogene Auge der Menge liebt den Farbenschmuck. Von den ursprünglichen Holzbauten, wo er auch noch praktischen Zwecken diente, wurde er dann auch auf den Steinbau übertragen. Zuerst grelle Bauernmalerei mochte sie später sich künstlerisch gestalten, bis man nach der Zeit des großen Alexander anfing, buntfarbige Marmorarten zu verwenden. Die Art der Bemalung läßt das äußerste Kapitäl links auf Abb. 16 erkennen.



20. Säulen- und Gebälksystem des korinthischen Stiles.
1 Sima. 2 Geison. 3 Fries. 4 Architrav. 5 Kapitäl. 6 Torus. 7 Trochilos. 8 Plinthos.

Wir gehen nun zur Betrachtung einiger mehr oder minder gut erhaltener Bauwerke über. Dabei sind besonders zwei Stätten zu berücksichtigen, zu denen wir auch später noch mehrfach zurückkehren werden: Athen und Olympia. Der besterhaltene Tempel des ganzen Altertums ist das sogenannte Theseion im nordwestlichen Teile des alten Athen. Der aus pentelischem Marmor errichtete Bau ist ein Peripteros dorischen Stiles und gehört der ersten Hälfte

des 5. Jahrhunderts an, als Athen nach Zurückweisung der persischen Angriffe sich zur ersten Stadt in Griechenland zu entwickeln begann. Damals wurde auch die Akropolis, der Hügel in der Mitte der Stadt, auf der früher die mit kyklopischen Mauern versehene Burg der altattischen Könige gestanden hatte, in einen Tempelbezirk umgewandelt.

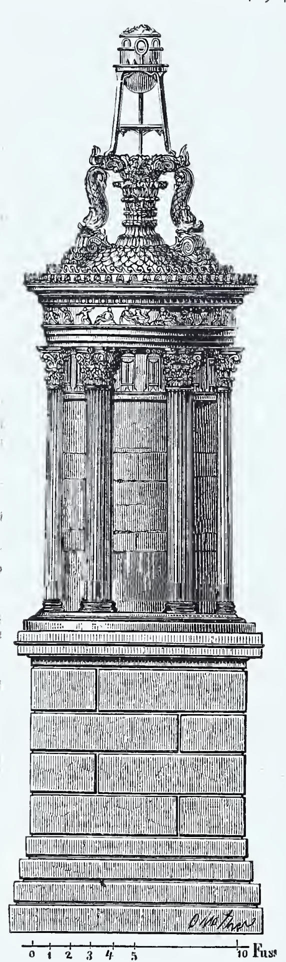
Schon unter dem altkonservativen Gegner des großen Perikles, Kimon, wurden an der Südseite der Akropolis gewaltige Unterbauten aufgeführt, um für den alten Athenetempel, den man übrigens noch stehen ließ, ein der Be-



21. Tempel der Nike Apteros zu Athen.

deutung der Stadt entsprechendes Haus der Stadtgöttin zu errichten. Unter des Perikles Leitung wurde nach dem Sturze Kimons nach einem neuen Plane von den Architekten Iktinos und Kallikrates der Tempel des Parthenon errichtet, dessen großartige Trümmer uns mit Bewunderung für ihre Schöpfer erfüllen. Im Jahre 438 fand die Einweihung des vollendeten Werkes statt, das sich, später in eine Muttergotteskirche, Moschee, umgewandelt, bis vor zwei Jahrhunderten wenigstens im Äußeren noch ziemlich unversehrt erhalten hatte. Da wollte es das Unglück, daß bei der Belagerung der Stadt durch die Venezianer im Jahre 1687 eine Bombe in die Pulvervorräte schlug, die die Türken hier aufgehäuft hatten. Durch eine gewaltige Explosion wurde der herrliche

Bau fürchterlich zerrissen. Doch gestatten die Trümmer ganz gut, uns von dem früheren Bestande ein Bild zu machen. Drei Stufen führen zum Stylobat empor. Der aus pentelischem Marmor aufgeführte Tempel ist ein Peripteros. Acht dorische Säulen an den Schmal-, 17 an den Langseiten tragen das Gebälk, ihre Höhe beträgt 10,4 Meter. Je neun dorische Säulen trennen im Innern der Cella das Mittelschiff von den Seitenschiffen und tragen eine Galerie mit ebensoviel Säulen. Von der Rückseite zugänglich war das Postikum, das den Namen Parthenon im engeren Sinne führte und zur Aufbewahrung von Kultgeräten und Weihegeschenken diente.



22. Denkmal des Lysikrates in Athen (ergänzt).

Nördlich von dem Parthenon liegt das Erechtheion, das die Stürme der Jahrhunderte viel ärger zugerichtet haben. Es weicht von den übrigen Tempelanlagen durch seinen Grundriß insofern ab, als es galt, verschiedene, nebeneinander gelegene uralte Kultstätten unter ein Dach zu bringen: das vom Himmel gefallene Holzbild der jungfräulichen Stadtgöttin, die Salzquelle mit der Dreizackspur Poseidons, den Altar des Heros Erechtheus. Die Stilformen des Bauwerkes, das auch dem 5. Jahrhundert angehört, sind die ionischen. Merkwürdig ist die offene südliche Halle, da ihr Gebälk von sechs steinernen Jungfrauen getragen wird. Es sind prächtige Gestalten; jeden Tag konnte der griechische Künstler Frauen und Jungfrauen erblicken, die, ein Gefäß oder einen Korb auf dem Haupte, in dadurch bedingter gerader Haltung durch die Straßen schritten. Hier nehmen die Stelle der getragenen Gegenstände niedrige Kapitäle ein. Wenn wir früher anführten, daß die religiöse Architektur der profanen ihre Formen geliehen habe, so ist der beste Beweis dafür das Prachtthor der Propyläen, das ebenfalls unter Perikles entstand. Der kleine Niketempel (Abb. 21) erhebt sich auf einer Bastion, rechts über dem Wege zu den Propyläen. Er ist ein ionischer Prostylos und auch wegen seines Figurenfrieses kunstgeschichtlich merkwürdig.

Ein schönes, verhältnismäßig gut erhaltenes Denkmal des korinthischen Stiles bildet in Athen das Denkmal des Lysikrates (Abb. 22). Es ist ein sogenanntes choragisches Monument. Den reichen athenischen Bürgern lag nämlich neben anderen Staatsleistungen auch die Pflicht ob, als Choragen die Chöre für die Aufführungen im Dionysostheater auszustatten und einzuüben. Wie nun bei den Aufführungen drei Dichter mit ihren dramatischen Werken um den Preis rangen, so thaten es auch drei Choragen. Der Preis bestand in einem ehernen Dreifuß, den der Sieger mit einer entsprechenden Aufschrift öffentlich aufstellen mußte. Natürlich ließen es sich sehr viele Sieger nicht nehmen, dem Dreifuß

einen prächtigen Unterbau zu verschaffen. Das Denkmal des Lysikrates, das dessen Sieg vom Jahre 334 verherrlichen sollte, ist ein kleines Rundtempelchen aus pentelischem Marmor in der Höhe von 10 Metern. Auf einem viereckigen Unterbau von über doppelter Manneshöhe erhebt sich ein Cylinder, aus dem sechs korinthische Halbsäulen hervortreten. Diese tragen den nach dem bekannten Schema gearbeiteten Architrav und Fries, der Vorgänge aus der Dionysossage zum Vorwurfe hat. Das Dach krönt ein Ständer, auf dem früher der besagte Dreifuß aufgestellt war.

Von Athen wenden wir uns nach Olympia. Die Ausgrabungen, die hier in den Jahren 1875—81 auf Kosten des Deutschen Reiches stattfanden, haben nicht nur den Plan der ganzen Anlage festgestellt, sondern es auch ermöglicht, uns aus den Trümmern ein Bild von dem früheren Bestande zu machen. Der heilige Hain Altis umfaßte neben anderen kleineren Heiligtümern drei Tempel, die der Göttermutter, der Hera und des Zeus. Dieser war der größte und heiligste, da hier der olympische Zeus seine Stätte hatte, zu dessen Ehren die Wallfahrten aus Allgriechenland, die Festaufführungen in jedem fünften Jahre stattfanden. Seine Bauzeit fällt etwa in die Jahre 472—460; der Eleier Libon führte ihn als dorischen Peripteros aus Muschelkalk auf. Der Heratempel, dessen Cella aus Backsteinen bestand, ist dadurch interessant, daß wir aus seinen Resten zu erkennen vermögen, wie ein ursprünglicher Holzbau allmählich in einen steinernen umgewandelt wurde. Die aufgefundenen Säulenreste zeigen nämlich ganz verschiedene Maße und Formen. Jede morsch gewordene Holzsäule war, wie es gerade kam, durch eine steinerne ersetzt worden.

Auf griechischem Kolonialboden gehört zu den besterhaltenen Tempeln der des Poseidon in der nach dem Meeresgotte genannten Stadt Poseidonia oder Pästum am Golf von Salerno.

Neben der Klarheit und Schönheit der Architekturformen macht vor allem der bildnerische Schmuck die Tempel für uns zum Gegenstande des höchsten künstlerischen Interesses. Wir haben bei der Besprechung der Grundformen angegeben, wo der Bildhauer am Tempelbau Gelegenheit zur Ausübung seiner Kunst fand, wir haben aber weder beim Parthenon noch beim Zeustempel von Olympia von seinem Figurenschmucke gesprochen. Wir werden es nachholen, indem wir nun zur Entwickelung der griechischen Plastik übergehen.

Wir haben gesehen, wie die ägyptische und assyrische Kunst unter dem Einfluß religiös-dynastischer Vorstellungen in gewissen Typen erstarrte. Dieser Gefahr hätte bis zu einem gewissen Grade auch die griechische Kunst unterliegen können. Das altgriechische Königtum trug zum Teil orientalischen Charakter; das zeigt sich schon in den langen faltigen Gewändern, die sich, nachdem sie im Leben schon lange außer Gebrauch gekommen waren, auf der Bühne noch erhielten. Für Fürsten und Vornehme hätte dann die Kunst wohl ebensolche unverrückbare Typen geschaffen, wenn nicht das Königtum, worauf wir schon hinwiesen, fast überall abgeschafft worden wäre.

Nicht mühelos hat die griechische Plastik die hohe Stufe erreicht, die ihr einen Hauptplatz in der Kunstgeschichte anweist. Ihre ältesten Denkmäler muten uns in ihrer Befangenheit, in ihrer Starrheit mehr wie Schöpfungen orien-

3*

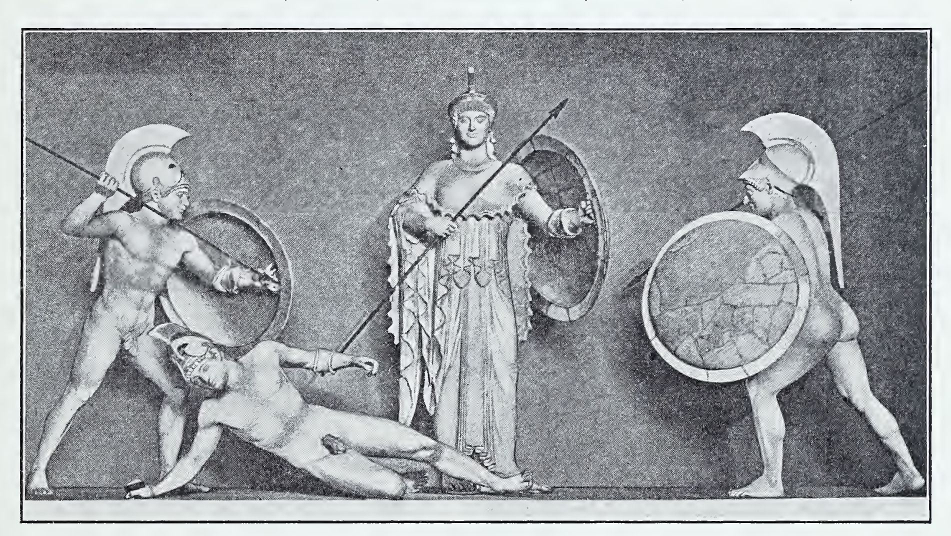
talischer Kunstübung an. Neben Götterbildsäulen und Tempelreliefs sind es vor allem Weihgeschenke und Grabmäler, in denen uns die hellenische Bildnerkunst zuerst entgegentritt. Wie Sphynxalleen zum ägyptischen Tempel, so führte zum berühmten Heiligtum des Apollo bei Milet eine Straße, die mit liegenden Löwen und sitzenden menschlichen Figuren, Weihegeschenken der herrschenden Familien, deren Mitglieder sie darstellten, gesäumt war. Durch ihre Haltung, die Hände dicht am Körper und auf den Stuhllehnen erinnern sie an ägyptische Bildwerke. Während bei ihnen die Gewänder erst durch Bemalung ihren reichen Charakter erhielten, zeigt eine Anzahl von weiblichen Marmorfiguren, die man 1884 auf der Akropolis zu Athen fand, die sauberste Ausführung auch der kleinsten Einzelheiten der orientalisch anmutenden Gewandung. Auch diese Figuren waren Weihegeschenke, ihre Entstehungszeit fällt in den Beginn des 5. Jahrhunderts, also des Zeitraumes, der noch die herrlichsten Schöpfungen hervorbringen sollte. Kehren wir aber noch einmal in eine frühere Zeit zurück, um schon gleichsam in den Windeln den Unterschied zwischen hellenischer und orientalischer Kunst zu erkennen. Im südwestlichen Teile von Sizilien war im 7. Jahrhundert die Stadt Selinus gegründet worden, von der noch mehrere Tempel in Trümmern erhalten sind. Von kunstgeschichtlichem Interesse besonders sind drei Metopenplatten des einen, die im Beginn des vorigen Jahrhunderts gefunden worden sind. Die eine, um nur ein Beispiel anzuführen, zeigt uns den griechischen Nationalhelden Herakles (Abb. 23).



23. Metope vom Tempel zu Selinus, jetzt im Museum zu Neapel. (Herakles und die Kerkopen.)

Auf seinen Schultern trägt er an einem Holz zwei mit den Köpfen nach unten hängende, gefesselte Kerkopen. Nach der Sage waren es kleine Unholde in der Gegend der Thermopylen, die den Helden im Schlafe belästigt hatten. Die ausschreitende Figur des Herakles weist jene Doppelbildung von Seiten- und Vorderansicht auf, die wir früher charakterisiert hatten. Und doch zeigen sich gegenüber den assyrischen Kunstschöpfungen, an die das Werk uns leicht erinnert, Eigentümlichkeiten, die uns schon eine freiere Entwickelung der griechischen Plastik ahnen lassen. Vor allem finden wir hier schon den Grundsatz befolgt, daß das Relief — die Figuren heben sich fast völlig frei vom Grunde ab — aus der vorderen Fläche der Platte herausgearbeitet zu sein scheint, d. h. kein Teil über den von ihr stehengebliebenen Rand hinausragt.

Die ersten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts brachten die Persergefahr. In zwei Kriegen hatte Griechenland dagegen zu kämpfen, eine Satrapie des persischen Reiches zu werden. Selbst in dieser Zeit schwiegen die Sonderinteressen nicht, manchem der griechischen Kleinstaaten wurde mit Recht der Vorwurf gemacht, daß er auf der Seite des Nationalfeindes stünde. Dennoch aber ging ein großer Zug durchs Griechenvolk. In diesen Kämpfen, auf den Schlachtfeldern von Marathon und Salamis, wurde der Panhellenismus geboren, das Nationalgefühl des hellenischen Volkes gegenüber den Barbaren. Daß dabei in Athen, das sich das Hauptverdienst im Kampfe um die nationale Unabhängigkeit erworben, der bewegliche, geistig hochbeanlagte ionische Stamm die Führung übernahm, mußte auf das gesamte Griechentum zurückwirken; die Pforten zu einer Blütezeit der



24. Mittelgruppe vom Westgiebel des Athenetempels zu Ägina.
München, Glyptothek.

Geistesbildung öffneten sich. So beginnt jetzt auch die Blütezeit der bildenden Kunst; wir haben schon einige Prachtbauten erwähnt, die in jener Zeit entstanden.

Um den Übergang von der stofflich und formal beschränkten älteren Plastik zu der der großen Namen zu charakterisieren, führen wir zwei Beispiele an: die Äginetengruppe und die Tyrannenmörder.

In der Mitte des saronischen Meerbusens liegt das kleine Eiland Ägina. Hier hatte sich, durch eine reiche, Handel treibende Bevölkerung gefördert, eine besondere Kunstrichtung entwickelt, die hauptsächlich in Bronze arbeitete. Im Jahre 1811 ist aus den Trümmern eines dorischen Tempels, der sich auf einem Felsenvorsprunge an der Nordseite der Insel erhoben hatte, ein Werk ans Tageslicht gekommen, das in der Glyptothek zu München aufgestellt worden ist, nachdem es von dem berühmten Bildhauer Thorwaldsen vorzüglich ergänzt worden war. Wir haben es mit den Figuren zu thun, die die Giebel des Heiligtums schmückten. Am besten erhalten sind die Figuren des Westgiebels (Abb. 17 und 24). Übrigens

war die Gruppierung am Ostgiebel ähnlich. In der Mitte erblicken wir die Göttin Athene in ruhiger Haltung, während ein todwunder Krieger zu ihren Füßen hingestreckt liegt. Um ihn, sehen wir, ist der Kampf entbrannt. Wer die Streitenden sind, darüber giebt uns die Figur des Bogenschützen rechts Auskunft, sie stellt einen Asiaten vor. Daraus erklärt sich das Ganze, es ist der Kampf um den Leichnam eines vor Troja gefallenen Helden, des Patroklos oder Achill. Im trojanischen Kriege erblickten die Griechen ein Vorspiel des Perserkrieges, da in beiden Europa und Asien sich maßen. So gehen die Forscher nicht fehl, die annehmen, daß der Tempel, dessen Schmuck die Figuren bildeten, eine Stiftung der Ägineten zum Andenken an den Seesieg von Salamis war. Hatten sie sich doch mit 30 Dreiruderern an ihm beteiligt und den Preis der Tapferkeit zugesprochen erhalten.

Und nun zur Betrachtung im einzelnen. Die Figuren sind aus Marmor, aber viele Einzelheiten, so besonders die Angriffswaffen, waren aus Bronze hergestellt. Manchen Mangel an feinerer Modellierung, z. B. an der Gewandung der Athene, hob die Bemalung auf. Wenn wir die Gestalten mit denen älterer Denkmäler vergleichen, so fällt uns die freie Behandlung des menschlichen Körpers auf und läßt den ungeheuren Fortschritt gegen früher erkennen. Der anstürmende, der knieende, der liegende oder zusammensinkende Körper sind in gleicher Weise naturgemäß behandelt. Auch in der Anordnung des Ganzen zeigt sich der unbekannte Künstler als Meister. Es ist nicht leicht, in den gedrückten Raum eines solchen Giebeldreiecks eine Gruppe ungezwungen hineinzukomponieren. Am Parthenon wie am Zeustempel zu Olympia scheint der Versuch nicht völlig geglückt. Am Äginetentempel, meint man, könne es garnicht anders sein. Jede Einzelfigur paßt völlig in den ihr angewiesenen Raum, ohne daß das Ganze irgendwie gemacht aussieht.

Wir dürfen aber auch die Schwäche des Werkes nicht übersehen. Betrachten wir die Gesichter näher, so fällt uns auf, daß in ihnen nicht nur kein individuelles Leben pulsiert, vielmehr sogar überall ein gleiches blödes Lächeln um die Lippen spielt, das so wenig als möglich zu dem ganzen Vorgange paßt. Die Göttin Athene hat denselben Gesichtstypus, außerdem aber trägt ihre Haltung und Gewandung einen von den anderen Figuren so abweichenden altertümlichen Charakter, daß man annehmen muß, nicht Unvermögen, sondern bewußte Absicht habe hier schon überwundene Formen wiederum in Anwendung gebracht. Für die Darstellung göttlicher Gestalten bilden sich nämlich Typen, an denen man auch später selbst der Formengebung nach festhält. Man nennt ein solches Verfahren archaistisch; solange man überhaupt von hellenisch-religiöser Kunst reden kann, sind immer und immer wieder Kultbilder, aber nicht bloß solche, nach altem Muster neu hergestellt worden.

Die von uns erwähnten Erzbildsäulen der von Kritias und Nesiotes hergestellten Tyrannenmörder sind nicht mehr im Original erhalten. Mit Hilfe von Münzen, Vasenbildern u. a. hat man hier wie in zahlreichen anderen Fällen in jüngeren Werken mehr oder minder genaue Nachbildungen der verloren gegangenen Originale nachgewiesen. Die im Museum zu Neapel befindlichen Marmorkopien zeigen zwei unbekleidete Jünglinge im Vorwärtsstürmen begriffen. Der eine trägt



25. Die Tyrannenmörder.
Marmornachbildungen der Erzbildsäulen von Kritias und Nesiotes im Nationalmuseum zu Neapel.
Der hinteren Figur ist fälschlich ein Kopf aus späterer Zeit aufgesetzt worden.

über dem linken Arme wie als Schild den Mantel; beide hielten in der Rechten das kurze Schwert, in der Linken die Scheide. Wir haben es hier mit einem attischen Werke zu thun. Von den Söhnen des Peisistratos, Hippias und Hipparch, fiel dieser als Opfer einer Privatrache unter den Schwertern des von ihm beleidigten

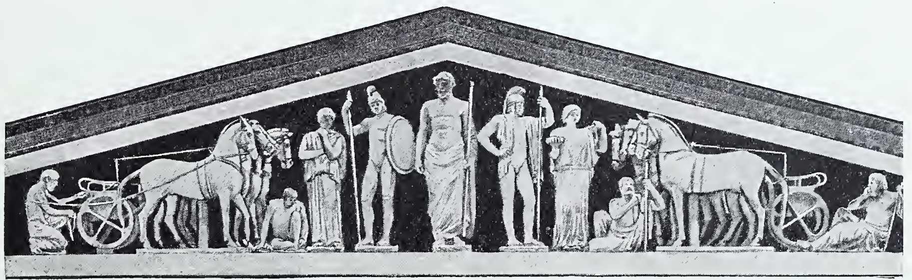
Harmodios und seines Freundes Aristogeiton. Da nicht lange darauf die Vertreibung des Hippias gelang, so erschienen die Mörder, die den Lohn für ihre That gefunden hatten, im Lichte politischer Märtyrer für die Freiheit des Vaterlandes. So wurden ihnen schon 510, und als diese durch Xerxes entführt worden waren, 477 abermals Bildsäulen errichtet.

Hier wie bei den Ägineten fällt uns die unmotivierte Nacktheit der Figuren auf. Es hat damit folgende Bewandtnis. An einigen, für ganz Griechenland bedeutsamen Stätten, vor allem beim uralten Zeustempel von Olympia in Elis, waren allmählich, von der Legende in ihren Anfängen in mythische Vorzeit zurückversetzt, Festfeiern entstanden, die, von nah und fern besucht, die Wallfahrer nicht nur zu rein religiösen Zwecken, sondern in Verbindung damit auch zu Wettkämpfen vereinigten. Wettlauf und Weitsprung, Faust- und Ringkampf, Diskus- und Speerwurf verlangten geübte Bewerber um die hochgeschätzten Preise. So stählte überall die Jugend, soweit sie den Vollbürgerfamilien entstammte, in den Gymnasien den Körper; frei von jeder hemmenden Bekleidung konnte man hier die herrlichsten Gestalten erblicken, die keine schwere Arbeit vor der Zeit krümmte und verunschönte. Ebenso traten sie dann in den Wettkämpfen auf. Das war die hohe Schule für das Auge des Künstlers. In der Darstellung des nackten Jünglings erblickt er nun seine Hauptaufgabe. Dabei ist ihm der Körper die Hauptsache. Das Antlitz bleibt auch in der Blütezeit typisch; es zeigt immer und immer wieder jenes Profil, das wir im allgemeinen das griechische nennen: die Nase in gerader Verlängerung der Stirn nach unten laufend. So nimmt die griechische Kunst den entgegengesetzten Weg wie die ägyptische, wo bei voller Typenhaftigkeit der ganzen Körpererscheinung das Antlitz zuerst möglichst charakteristisch und porträtähnlich gestaltet wurde. In zahllosen Siegerbildsäulen für die Stätte des Sieges oder die Vaterstadt des Siegers hatten die Bildhauer Gelegenheit, dieselbe Aufgabe in immer neuen Auffassungen zu lösen. Wir werden uns nun aber auch nicht wundern, wenn sie, in der Freude über diese Gestaltungen und im Bestreben, dabei doch neues zu schaffen, oft genug die unbekleidete Jünglingsgestalt in Anwendung bringen, wo sie, wie bei den Ägineten und den Tyrannenmördern, an sich keine Berechtigung hat. Mit der Aufstellung dieses Ideals hängt es auch zusammen, daß die Frau, von den Göttinnen abgesehen, selten Gegenstand der bildenden Kunst wurde. Einfluß darauf hatte allerdings auch die Stellung der Frau im sozialen Leben des Griechentums, ihre Beschränkung auf die Häuslichkeit.

Die schon erwähnten Ausgrabungen in Olympia hatten auch auf dem Gebiete der Plastik ungeahnten Erfolg. Aus den Bruchstücken, die man zu Tage förderte, wurde es möglich, die beiden Giebelfelder des Zeustempels annähernd zu rekonstruieren; auch die Metopen sind, bei starker Zerstörung einzelner, doch noch so erhalten, daß sie uns ein Bild des Ganzen zu geben imstande sind. Die Reliefs der Metopen zeigen uns die 12 Thaten des Herakles, dessen Namen die Legende eng mit dem von Olympia verknüpft hatte. In dem Ostgiebel ist der Wettkampf des Pelops und Önomaos, oder vielmehr die Vorbereitung dazu dargestellt. In der Mitte steht, die anderen an Größe überragend, der olympische Zeus, rechts und links von ihm die genannten Helden in der Auffassung, wie sie uns am

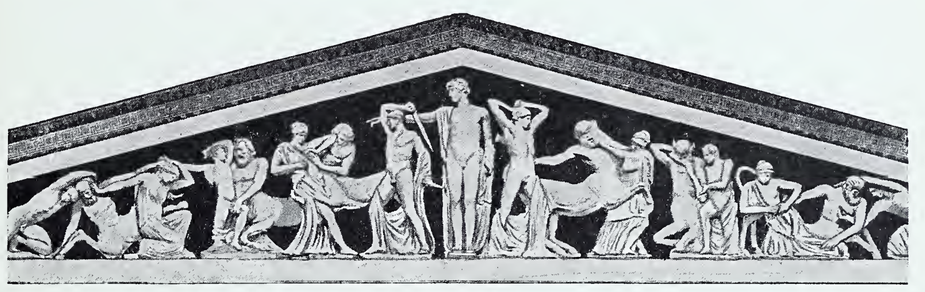
Äginetentempel entgegentrat. Daran schließen sich entsprechend die Gestalten der Sterope, des Önomaos Gattin, und ihrer Tochter Hippodameia, endlich zwei Viergespanne und hockende und liegende Gestalten.

Mit der Äginetengruppe verglichen erscheint die Komposition ungeschickt. Die fünf Mittelfiguren stehen ohne inneren Zusammenhang neben einander, ohne Kenntnis der Sage wissen wir überhaupt nicht, was der Inhalt der Gruppe sein soll. Die Kleinheit der Gespanne fällt hier, wo die menschlichen Gestalten schon einen hohen Grad von Vollkommenheit zeigen, mehr auf als bei einer überhaupt noch unvollkommenen oder zurückgebliebenen Kunstübung. Ganz unmotiviert aus sich heraus, und eben nur durch den zugewiesenen Raum



Gespann des Pelops — Hippodameia — Pelops — Zeus — Önomaos — Sterope — Myrtilos mit Gespann des Önomaos

Östliche Giebelgruppe: Vorbereitungen zum Wettrennen zwischen Önomaos und Pelops.



Deïdameia — Peirithoos — Apollon — Theseus

Westliche Giebelgruppe: Kampf der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos und der Deïdameia.

26 und 27. Die beiden Giebel des Zeustempels zu Olympia, in der Ergänzung von Georg Treu.

erklärlich ist es, daß die die Pferde haltenden Diener auf der Erde hocken. Die Unruhe der Rosse vor dem Beginne der Wettfahrt würde den Dienern diese bequeme Stellung bald verbieten.

Geschickter scheint die Komposition in dem Westgiebel. Sie stellt den bei der Hochzeit des Lapithenkönigs Peirithoos ausgebrochenen Kampf zwischen seinem Volke und den berauschten Kentauren dar, die den Frauen ihrer Gastgeber Gewalt anzuthun versucht hatten. Inmitten der bewegten Gruppe steht, die Rechte ausgestreckt, der Lichtgott Apollo in vollkommener Ruhe. Der Fortschritt gegenüber der Äginetengruppe ist bei dem Meister von Olympia unverkennbar. Zwar sind auch bei ihm die Gesichter noch von einer gewissen Starrheit ohne die Mannigfaltigkeit individuellen Lebens, aber das äginetische Lächeln ist verschwunden;

vor allem aber ist auch in den Körpern das den Ägineten anhaftende Schematische überwunden. Auch von religiöser Beeinflussung hat sich der Künstler frei gemacht, den beiden Göttergestalten in der Mitte der Giebel haftet das Archaistische, das uns bei der äginetischen Athene auffiel, nicht mehr an.

Unter den zahlreichen Künstlernamen, die nun immer mehr auftauchen, bezeichnen Myron und Polyklet weitere Entwickelungsstadien. Ihre Hauptwerke gemahnen uns an die Stätte von Olympia, die wir eben verlassen haben, den vornehmsten Punkt, wo die hellenische Jugend im Wettkampfe ihre Kräfte maß und den geschmeidigen Körper in voller Schöne den Zuschauern zeigte. **Myron** ist der ältere. Von der attisch-böotischen Grenze stammend hat er als Schüler des Agelades in Argos sich zum Meister herangebildet. Von seinen Werken, zumeist Erzarbeiten, haben wir nur durch spätere Marmornachbildungen Kenntnis. Am berühmtesten ist sein Diskuswerfer (Abb. 28). Der Jüngling ist eben im Begriffe, die Metallscheibe zu schleudern. Mit dem rechten Arme holt er weit aus, dabei hat sich sein Körper, der nur auf dem rechten Beine ruht, nach vorn gebeugt — die linke Hand berührt flüchtig das Knie. Ein Vorgang, den der Künstler oft genug beobachten konnte, der aber gerade in der Erfassung des günstigen Augenblickes und in dessen entsprechender Durchführung den Meister erkennen läßt. Bekannt ist von ihm in Nachbildung auch ein Marsyas, der zu einer Gruppe gehörte.



28. Der Diskuswerfer des Myron.

Polyklet ist jünger als Myron und noch um 420 thätig, von Abstammung ein Peloponnesier. Eine seiner Bildsäulen wurde der Kanon genannt — in ihr gab er das Idealbild des Jünglingskörpers, wie er es in einem Werke über die Verhältnisse des menschlichen Körpers litterarisch festgelegt hatte. Man glaubt in mehreren Bildwerken eines Speerträgers Nachbildungen des genannten Werkes zu besitzen (Abb. 29). Auf Polyklet geht auch der mehrfach wiederholte sogenannte

Diadumenos zurück, ein nackter Jüngling, der sich eben die Siegerbinde um den Kopf legt. Auch das Weib wurde der Gegenstand von Polyklets Kunstübung, nicht aber die auf das Haus beschränkte, züchtig verhüllte Frau, sondern die sagenhafte Amazone, die im Kampfe den Männern entgegentrat, der ins Weibliche übersetzte Wettkämpfer von Olympia. In Sparta mochte sie ihm bei den Spielen der derben Lakonerjungfrauen lebendig vor Augen getreten sein. Polyklet schuf das Bild einer verwundeten Amazone im Wettstreit mit drei anderen Künstlern für den Artemistempel zu Ephesos, wie uns von den Alten überliefert wird. Von den verschiedenen auf uns gekommenen Amazonenbildsäulen will man in einem Marmorwerke zu Berlin die Nachbildung des Polykletischen Bronzebildwerkes erblicken.



30. Der Speerträger des Polyklet. Marmorkopie im Museum zu Neapel.

Myron und Polyklet erscheinen uns als die Vertreter einer Kunstrichtung, deren Ideale äußerlicher Art sind. Von dem Standpunkte des rein Stofflichen führt ihr Zeitgenosse Pheidias die Kunst zu idealer Höhe. Er war ein Sohn des aufstrebenden athenischen Staates; das Jahr seiner Geburt und seines Todes ist uns unbekannt, auch über seine näheren Lebensumstände wissen wir nichts. Das damalige Athen war wohl geeignet, einem gottbegnadeten Künstler die Gelegenheit zur vollen Entfaltung seines Könnens zu geben. Das mannhafte Eintreten Athens für die gesamthellenische Sache in der Zeit der Persernot, die von Sparta bei dieser Gelegenheit beobachtete Zurückhaltung hatten es zur Führerin Griechenlands gemacht. Es wurde der Vorort eines Bundes der Küsten- und Inselstaaten, die im Laufe der Entwickelung aus Bundesgenossen zu Unterthanen herabsanken. Die Umwandlung des alten attischen Agrarstaates zum Handelsstaat vollzog sich damals mit der größten Schnelligkeit. Bei allen Gefahren, die sich für die Zukunft daraus ergaben, war ein augenblicklicher wirtschaftlicher Aufschwung die Folge. Zu den eigenen Einnahmen aus dem Handel gesellten sich noch die Beiträge der Bundesgenossen, die man nach der Übertragung des Bundesschatzes nach Athen skrupellos zu städtischen Sonderinteressen verwendete. Das Gemeininteresse wurde dadurch stark gehoben, daß die völlige Durchführung des demokratischen Staatsgedankens

in jedem Bürger das Bewußtsein der Teilhaberschaft an der Volkssouveränität weckte. Erwies sich das alles später als verhängnisvoll, jetzt verstand es ein Mann, die Vorteile für das Vaterland daraus zu ziehen, indem er unter dem Scheine einer vollkommenen Volksherrschaft seinen Willen durchsetzte und die Einzelkräfte der Allgemeinheit dienstbar machte. Es war der große Perikles, nach dem man besonders in Bezug auf die Blüte der Litteratur, des Dramas und der bildenden Kunst das damalige Zeitalter benannt hat.

In seinen Freundeskreis gehörte auch Pheidias; Perikles zuerst verschaffte ihm die Aufträge, die seinen Namen unsterblich gemacht haben. Wir haben schon früher erwähnt, wie Perikles der jungfräulichen Stadtgöttin ein neues Haus in dem Prachtbaue des Parthenon schuf. Dessen bildnerischer Schmuck und das Kultbild der Athene wurde unserem Meister übertragen. Eine gewaltige Aufgabe! Nur unvollkommen allerdings ist die Vorstellung, die wir uns von ihrer Lösung machen können. Naturgewalt und Menschenhand haben im Laufe der Jahrhunderte dem plastischen Schmucke des Tempels arg mitgespielt, vor allem aber die Pulverexplosion von 1687, die das herrliche Bauwerk zerriß. Zum Glück hatte der französische Maler Carrey 1674 Aufnahmen des Bilderschmuckes gemacht, die es uns ermöglichen, eine Vorstellung von dem besonders arg mitgenommenen Giebelschmuck zu gewinnen und die vorhandenen Reste in ihre rechte Stelle einzuordnen.

Die Entwürfe zum Skulpturenschmuck des Parthenon sieht man mit Recht als geistiges Eigentum des großen Pheidias an. Wie weit er aber an der Ausführung selbst teilgenommen hat, welche der erhaltenen Bildwerke von seiner Hand herrühren, darüber wird man wohl nie ins klare kommen. Nur teilweise befinden sich die Bildwerke noch an alter Stelle; das meiste davon birgt das Britische Museum zu London. Die Metopen stellen in beliebter Weise kämpfende Gruppen dar: Kentauren und Lapithen, Giganten und Amazonen (Abb. 30). Vom Westgiebel, den Carrey noch verhältnismäßig gut erhalten sah, ist nur mehr wenig vorhanden. Er schilderte den Streit der Athene und des Meeresgottes Poseidon: Dieser hatte dem attischen Lande einen Salzquell, die Göttin den Ölbaum geschenkt. Für sie fällt die Entscheidung, sie wird die Stadtgottheit. Den Augenblick der Entscheidung hat der Künstler dargestellt. In der Mittelachse stand der heilige Ölbaum, unter ihm quoll wahrscheinlich der Salzquell aus dem Fels hervor. Wie von Schreck über ihre eigenen Wunder weichen die Götter nach den beiden Seiten zurück. Ihre Gespanne und verschieden erklärte Figuren und Gruppen füllen den übrigen Raum. Der Ostgiebel an der Stirnseite des Tempels schilderte die Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus. Der größte Teil, gerade mit der Mitte, fehlte schon zu Carreys Zeit. Dagegen sind von dieser Seite einige prachtvolle Körper erhalten.

Nur über die Komposition des Ostgiebels können wir uns ein Urteil erlauben — es kann kurz dahin zusammengefaßt werden, daß selbst ein Pheidias die Schwierigkeiten, die das Giebeldreieck bot und die sich noch durch die Art des dargestellten Vorganges steigerten, nicht zu bewältigen vermocht hat. Das aber lehren uns die leider arg verstümmelten Figurenreste, daß der Künstler es verstanden hat, dem Steine Leben einzuhauchen. Er ist ein Meister in der

Behandlung des spröden Marmors, mag er in dem früher als Theseus bezeichneten Jünglinge den Schein warm pulsierenden Lebens am nackten Körper uns vorzaubern, mag er in den sogenannten Tauschwestern uns zeigen, wie die reich gefältelten Gewänder sich an die herrlichen Jungfrauenkörper schmiegen.



30. Metope vom Parthenon.
(Kentaur von einem Lapithen bezwungen. Jetzt im Britischen Museum zu London.)

Ehe wir in der Betrachtung des Parthenonschmuckes weiter gehen, suchen wir aus den Bildwerken selbst die leitende Idee herauszulesen. Die Metopen stellen Kämpfe dar, Kämpfe gegen Göttern und Menschen feindliche Gewalten. Ihre Bezwingung ist die Vorbedingung höherer Kultur, als deren Vertreterin nach mehr als einer Richtung hin gerade Athene erscheint. So entspringt sie dem Haupte des Zeus, wie es der Hauptgiebel im Osten zeigte. Der West=

giebel bringt die panhellenische Gottheit in die besondere Beziehung zu der Stadt, deren Haupttempel der Parthenon ist, zu Athen. So schildert der Westgiebel den erwähnten mythischen Vorgang. In jedem dritten Olympiadenjahr wurde zu Ehren der Stadtgöttin das Fest der großen Panathenäen gefeiert. Den Glanzpunkt der mehrtägigen Feier bildete am letzten Tage die große Prozession, in der ein von athenischen Jungfrauen gewebtes, zum Schmuck des Götterbildes bestimmtes Prachtgewand zum Parthenon geleitet wurde. In dem Fries, der sich über den Säulen der Vor- und Hinterhalle und an den Langseiten der Cella entlang zog, hat Pheidias diesen Festzug dargestellt. So schildert er also hier, gleichsam vordeutend auf das Kultbild im Innern, die Verehrung der um die Stadt hochverdienten Athene. Es ist ein Vorgang, den jeder Athener kannte, an dem sich die meisten mit Stolz selbst beteiligten.



31. Reitergruppe vom Parthenonfries.

In dem ganzen Stile aber, vor allem in der Hineinbeziehung der olympischen Götterwelt, hat der Künstler den gewöhnten Vorgang über das Alltägliche hinaus in die Sphäre des Ideellen erhoben.

Über dem Haupteingange im Osten sitzen die Götter. Die Gestalten atmen einfache Größe. Von jeder Wiedergabe typischer Merkmale hat der Künstler abgesehen; sie geben sich gleichsam rein menschlich. Die Göttergruppe zerfällt in zwei Teile. In ihrer Mitte, so daß die Olympier ihm den Rücken zukehren, findet der Hauptvorgang des Festzuges statt: die Übergabe des Prachtgewandes. Nach der Ostseite des Tempels bewegt sich nun weiter an den Längsseiten der Cella der feierliche Zug: Reiter, Wagen, Musiker, Opfertiere, Frauen und Männer, während wir über der Westvorhalle die Vorbereitungen der Reiter erblicken. Vor allem fesseln unser Auge neben den prächtigen Gewandfiguren der gefäßtragenden Mädchen die herrlichen Reitergestalten der Jünglinge. Eine gewisse Einförmigkeit der sprengenden Rosse fällt uns zwar auf, aber doch müssen wir die scharfe Beobachtungsgabe des Künstlers auch für den Tierkörper bewundern, die sich besonders auch in den ruhig stehenden Pferden an der Westseite zeigt.



32. Athena Parthenos.

Marmornachbildung der Goldelfenbeinbildsäule des Pheidias. Gefunden in Athen 1888.

Der Festzug führt uns gleichsam zum Tempel; durch dessen Thür treten wir ein und erblicken, indem wir uns das Vergangene im Geiste wiederherstellen, vor uns das Götterbild, dem die Prozession gilt. Es bildete den Gipfelpunkt der künstlerischen Ausstattung des Parthenon.

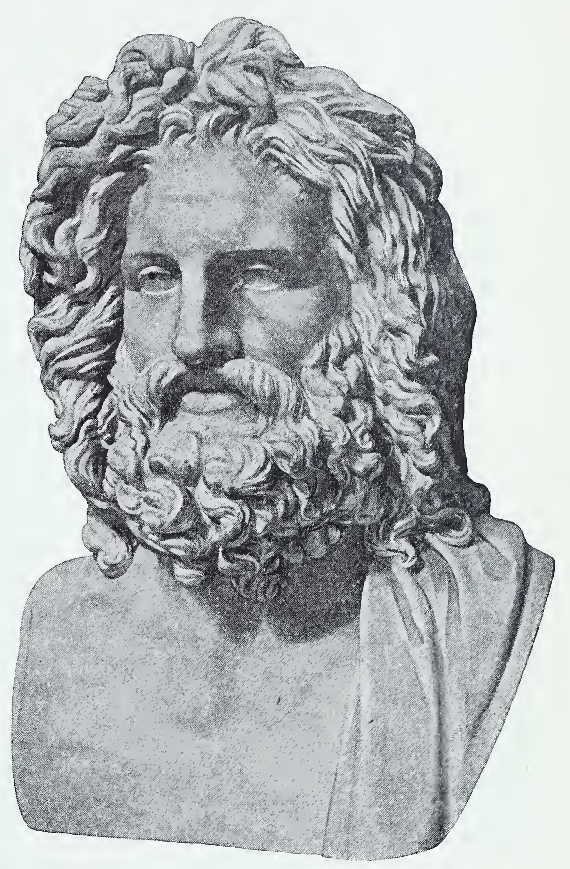
Das Athenebild war eines der Hauptwerke des großen Pheidias. Längst ist es verschwunden. Schon die Stoffe, aus denen es gefertigt war, bedingten seinen zeitigen Untergang. Den Kern des Bildwerkes bildete nämlich ein Gerüst von Holz und Eisen; dieses war mit Elfenbein und Goldplatten belegt, so daß die nackten Teile durch jenes, Gewandung und Haar durch diese hervorgehoben wurden. Die Farbigkeit des Bildes wurde durch Verwendung von Edelsteinen, wahrscheinlich auch durch verschiedene Abtönungen des Goldes, noch erhöht. Von der äußeren Gestalt des Bildes können wir uns nach einigen Nachbildungen eine gewisse Vorstellung machen. Am treuesten giebt sie wohl eine Marmorstatuette wieder, die 1888 in Athen gefunden wurde. Wir sehen den bekannten Typus, der uns schon in der Äginetengruppe entgegen trat. In göttlicher Ruhe steht die Göttin vor uns, die Rechte ruht, wie wohl auch im Original, auf einer Säule und trägt die kleine Figur einer geflügelten Siegesgöttin. Die herabhängende Linke stützt sich auf den runden Schild, unter dem sich die Erechthoniosschlange emporgerichtet hat. Mit einer gewissen Enttäuschung steht man zuerst der Nachbildung des so viel gepriesenen Werkes gegenüber. Unsere Nachbildung ist unvollkommen; den Geist, der das Original beseelte, vermögen wir aus ihm nicht wieder zu erkennen. Jedenfalls aber hat Pheidias sich bei der Bildsäule, da es sich um ein Kultbild handelte, mit Absicht eines gewissen altertümlichen Vortrages bedient. Diese religiösen Rücksichten fielen bei dem Erzstandbilde der Göttin weg, das die Athener von ihm auf der Burg seitwärts vor dem großen Tempel errichten ließen. Es bewegte sich sicher in freieren Formen, ebenso wie ein zweites Erzbild der Athene, die Athene Lemnia, die die attischen Kolonisten von Lemnos auf den Burgberg gestiftet hatten. Wegen ihrer Schönheit war diese schon im Altertum berühmt, wohl selbst als des Pheidias bestes Werk gepriesen worden. Einige als solche neuerdings erkannte Nachbildungen veranlassen uns fast, die Berechtigung jenes Lobes anzuerkennen.



33. Münze von Elis mit dem Zeuskopf.

Des großen Meisters berühmtestes Werk aber stand in Olympia. Hierher war er berufen worden, um für den Zeustempel die Figur des Himmelsgottes gleichfalls in Gold und Elfenbein zu bilden. Nur einige elische Münzen gestatten uns von dem Bildwerke eine annähernde Vorstellung zu gewinnen. Auf reichgeschmücktem Throne erhob sich die Gestalt des Zeus, die Füße auf einem Schemel. In der linken Hand hielt er das adlergeschmückte Scepter, auf der Rechten eine Siegesgöttin. Ein Kranz von Ölzweigen schmückte das Haupt, dessen Haar in edler Einfachheit nach unten floß. Der Typus mochte der gewohnte sein, Pheidias hat ihm jedoch neuen Geist eingegossen. Trotz seiner altertümlichen Schlichtheit standen noch die späteren Griechen, unter den Einflüssen ganz anderer Kunstrichtungen aufgewachsen, dennoch staunend vor dem Meisterwerke.

Frommer Glaube an den mächtigen König der Götter und Menschen und ästhetische Kunstbetrachtung gestanden ihm in gleicher Weise den Preis zu. Des Pheidias Werk wurde immer und immer wieder nachgeahmt, nicht immer im einzelnen, aber in den Gesamtzügen. So geht auf den olympischen Zeus auch der Kopf zurück, der, unter dem Namen des Zeus von Otricoli bekannt, sich im vatikanischen Museum zu Rom befindet. Aber die Ruhe, die jenen auszeichnete, ist aus diesem Antlitz verschwunden; mächtig rollen die Locken in ihrer Überfülle herab. Dadurch giebt er sich als ein später Ausläufer des olympischen Originals zu erkennen (Abb. 34).



34. Zeusbüste von Otricoli.
Rom, Vatikan.

Mit den genannten Werken stellt sich die Kunst des großen Pheidias als der Gipfelpunkt der Kunstthätigkeit jener Epoche dar, die unter dem Namen des Perikles geht. Es wird uns interessieren, auch die Züge dieses Staatsmannes in Marmor oder Bronze festgehalten zu sehen. In verschiedenen Sammlungen finden sich Nachbildungen einer Büste von der Hand des Kresilas. Sie zeigen ihn mit dem Helme auf dem Haupte als Strategen, unter welchem Titel er seine fast königliche Gewalt in dem Freistaate Athen ausübte. Die Büste weist edle, regelmäßige Formen auf, aber sie ist zu stilisiert, das streng Persönliche fehlt ihr (Abb. 35). Dadurch erscheint sie so recht als ein Erzeugnis jener Zeit, sie teilt den Mangel mit allen anderen Werken, Bildnissen und frei erfundenen Figuren. Auch ein Pheidias vermochte diese Schranke nicht zu übersteigen; erst der späteren Zeit blieb dies vorbehalten.

Den drei Namen Myron, Polyklet, Pheidias entsprechen in der auf die perikleische Zeit folgenden Periode drei andere: Skopas, Praxiteles, Lysippos; sie stellen den Übergang zur persönlichen Kunst des hellenistisch-römischen Zeitalters dar. Ehe wir uns aber mit ihnen und ihren Werken beschäftigen, müssen wir die Zustände schildern, die, in der perikleischen Zeit vorbereitet, sich entwickelten und die veränderte Kunstübung mit bedingten.

Die Vorherrschaft Athens im attischen Seebunde hatte einen bedeutenden Teil der Griechenwelt aus der unseligen Zersplitterung der Kleinstaaterei zu einer gewissen Einheit zusammengefaßt, dem in den Perserkriegen geborenen gesamthellenischen Gedanken gleichsam eine äußere Gestaltung gegeben. Er konnte nicht mehr sterben, wohl aber gewannen, unter dem zunehmenden Drucke der athenischen Herrschaft, die natürlich bedingten Sonderbestrebungen wieder an Macht. So kam die Zeit, wo im sogenannten peloponnesischen Kriege Sparta im Bunde mit den abfallenden Bundesgenossen Athens dessen Macht auf immer lähmte. Im antalkidischen Frieden, der den bald folgenden korinthischen Krieg 387 beendete, erhielt die Zersplitterung in unabhängige Kleinstaaten ihre Verbriefung und führte so unaufhaltsam den politischen Verfall herbei, der schließlich Griechenland eine leichte Beute des stammverwandten Makedonerkönigs werden ließ.



35. Perikles.
Nach Kresilas. Rom, Vatikan.

Dem weitesten Subjektivismus in der Politik entsprach ein solcher auch auf anderen Gebieten. Die strenge sittliche Auffassung der alten Religionen, vor allem der des Himmelsgottes Zeus, schwindet hin. Neue Kulte kommen auf und dringen tief in alle Volksschichten ein, während andererseits der Unglaube durch die sophistischen Philosophen, die alles mit geschickten Wortkunststücken zu beweisen vermeinten, eine weite Verbreitung fand. Die Redekunst vor den Schranken des Gerichts und in den Volksversammlungen erreicht eine hohe äußerliche Blüte, ist aber gerade dadurch ein Zeichen des Verfalls, indem nun die Männer des Wortes an Stelle der Männer der That die Politik zu leiten unternehmen. Neben dem politischen, zum Teil auch sittlichen Verfall ging aber gleichzeitig ein Neuerblühen des Geisteslebens vor sich. Nicht die Schlechtesten flüchteten aus der Jämmerlichkeit des politischen Daseins in das Reich der Ideale.

Ein Sokrates, ein Plato geben der Philosophie neue Grundlagen, machen den Menschen in seinem Streben und Fühlen zum Hauptgegenstande ihres Studiums; der erste Universalmensch, Aristoteles von Stagira, verbindet mit der Philosophie eine reiche Thätigkeit auf allen Feldern der Wissenschaft, so daß seine Schriften später zur weltlichen Bibel einer ganzen Zeit werden konnten; Namen wie Thukydides, Euripides, Aristophanes seien nur kurz erwähnt.

In dem Wirken all dieser Männer, mögen sie auch wie etwa der letztgenannte Dichter des satyrischen Lustspiels noch so konservativ sein, liegt doch etwas Zersetzendes, ein Bruch mit den alten Zuständen. Der Vorwurf, der dem Sokrates gemacht wurde, daß er nicht an die Staatsgottheiten glaube, war im Grunde nicht unberechtigt. In dem Idealstaate des Plato lag, wie in allen diesen Utopien, ein Protest gegen die bestehenden Verhältnisse im Staate.

Auch in der Kunst kündet sich Neues an. Die Gottheiten, deren Verehrung jetzt aufkommt, sind, wenn man so sagen darf, leichtere Wesen, wie sie dem leichteren Sinne der damaligen Griechen entsprachen: Eros, Ganymed u. a. Für die älteren Gestalten bilden sich neue Typen. Die Götter vermenschlichen sich. So nimmt die Kunst überhaupt einen mehr genreartigen Charakter an, der auch dadurch innerlich bedingt ist, daß sich die Plastik mehr und mehr selbständig macht, während sie früher mehr nur eine Dienerin der Architektur war. Dann aber dürfen wir auch nicht vergessen, daß der steigende Wohlstand die alte Einfachheit der Lebensweise bei den besitzenden Klassen beseitigte. Im Privatmanne, der sein Haus schmücken will, findet der Künstler unter Umständen einen besseren Beschützer und Gönner als im Staate. Das Grabrelief findet jetzt eigentlich erst seine künstlerische Ausgestaltung. Man vergleiche z. B. die Grabstele des Aristion, des sogenannten Marathonkämpfers, mit dem Grabmale der Hegeso. Dort die steife Figur des atheniſchen Hopliten, hier der einfache, aber menschlich rührende Vorgang, wie die sitzende Hegeso, einen gewissen melancholischen Zug im Antlitz, die Schmucksachen betrachtet, die ihr die Sklavin reicht. Werke einer liebenswürdigen Kleinkunst jener Zeit sind die zahlreichen Thonfigürchen, die man seit 1873 in Gräbern der böotischen Stadt Tanagra gefunden hat und deshalb kurzweg auch als Tanagrafiguren bezeichnet. Neben einzelnen weiblichen Gewandfiguren finden sich ganze Gruppen, alle in leichter Farbigkeit, wie einst in Griechenland, so auch jetzt im Kunsthandel in Nachbildungen eine gesuchte Ware (Abb. 36).



36. Tanagrafigur.

In der geschilderten Entwickelung liegt endlich das Heraustreten der Individualität des Einzelmenschen. Damit ist auch der Weg zu einer wirklichen Bildniskunst gewiesen. Es mehren sich die Büsten und Bildnisfiguren. So sind uns die Staatsmänner jener Zeit, die Dichter und Denker in solchen bekannt.

Und nun kommen wir zu den schon genannten drei Meistern der Übergangszeit. Von den Originalwerken des Skopas sind uns nur ein paar verstümmelte Köpfe von den Giebelgruppen des Tempels zu Tegea in Arkadien erhalten. Trotz ihres kläglichen Zustandes lassen sie erkennen, daß der Künstler das Schematische in der Darstellung des Menschenantlitzes überwunden hat, daß er in ihm auch den Geist darstellen will, der den einzelnen beherrscht. Nur aus Beschreibungen antiker Schriftsteller und minderwertigen Nachbildungen kennen wir andere Werke des Skopas. Die erwähnten Giebelgruppen stellten die Jagd auf den kalydonischen Eber und den Kampf des Achilles mit Telephos dar. Hier mochte ein volleres Leben in den bewegten Gestalten pulsieren, als in den Giebelgruppen vom Parthenon und vom Olympiatempel. Das läßt uns die Nachbildung des Apollon als Musenführer erkennen, die sich im Vatikan findet. Der Gott, mit langem, faltigem Gewande bekleidet, erscheint als Sänger, der, von Begeisterung ergriffen, mit der Leier in der Hand, das Haupt emporgeworfen, den Musen voll gewaltiger Bewegung voranschreitet.



37. Venus von Melos.
Marmorbildsäule im Louvre zu Paris.

Die Schöpfungen seines jüngeren Zeitgenossen Praxiteles, der noch die Zeit des großen Alexander erlebte, atmen mehr Ruhe. Eine flüchtige Betrachtung könnte sie leicht mit den Jünglingsgestalten eines Myron oder Polyklet zusammenstellen, eingehenderes Studium aber läßt erkennen, wie auch diese gegenüber jenen individueller gebildet erscheinen. Die Ausgrabungen von Olympia haben in den Grundmauern des Heratempels im Jahre 1877 ein Original des Praxiteles zu Tage gefördert, dessen gute Erhaltung eine Wiederherstellung durch Künstlerhand ermöglichte. Es ist der berühmte Hermes mit dem Dionysosknaben (Abb. 38). Die Gruppe ist völlig genreartig aufgefaßt. Der Gott, der das Kind den Nymphen von Nysa zur Erziehung überbringen soll, hat unterwegs einen Augenblick Halt gemacht. In der erhobenen Rechten hält er dem darnach langenden Knäblein irgend einen



38. Hermes des Praxiteles.
Gefunden 1877 im Heratempel zu Olympia. Ergänzt von Fr. Schaper.

Gegenstand hin, unsicher, ob eine Traube, wie die Wiederherstellung Abb. 38 zeigt. Das ist kein Kultbild im alten Sinne. Im Bruche mit der Vergangenheit wagte es Praxiteles auch, die Göttin Aphrodite selbst als Kultbild völlig unbekleidet darzustellen, ein charakteristisches Zeichen veränderter künstlerisch-religiöser Anschauungen. Unter seinen Werken war am berühmtesten die Aphrodite von Knidos, deren beste Nachbildung die vatikanische Sammlung besitzt. Die Göttin ist eben im Begriff, ins Bad zu steigen — so motivierte der Künstler gegen Angriffe, die gewiß von den Altgläubigen nicht fehlten, den Mangel jeder Kleidung. Mit der Linken läßt sie eben ihr Gewand über eine neben ihr stehende Vase gleiten, während die Rechte die Schamteile verdeckt. Immer und immer wieder hat seitdem die griechische Plastik in näherer und entfernterer Anlehnung daran diese Aufgabe behandelt. Zu den schönsten Originalwerken dieser Art gehört die Venus von Melos im Louvre zu Paris, die auf der genannten Insel des ägäischen Meeres im Jahre 1820 gefunden worden ist. Leider fehlen die Arme völlig, und es ist noch nicht gelungen, eine befriedigende Ergänzung zu finden, ja selbst über die Zuteilung zu einer bestimmten Periode sind die Ansichten geteilt. Das wird den, der nur das Kunstwerk als solches im Auge hat, nicht stören; er wird, unbekümmert darum, was Aphrodite etwa in der Linken hielt — denn die Rechte faßte sicher das herabgleitende Gewand — den prächtigen Bau des Körpers, die lebensvolle Behandlung der schwellenden Formen, das ernstsehnsüchtige Antlitz bewundern (Abb. 37).



39. Niobe.
Florenz, Uffizien.

Über die Zuteilung einer Gruppe an Skopas oder Praxiteles stritt schon das Altertum, und die Frage ist noch heut unentschieden. Es sind die sogenannten Niobiden. Die Originale waren nach römischem Brauch, den am

Beginne des vorigen Jahrhunderts der erste Napoleon nachahmte, ein paar Jahrzehnte vor Christi Geburt als Beute nach Rom gebracht und im Apollotempel, den C. Sosius erbaute, aufgestellt worden. Die jetzt in den Uffizien zu Florenz aufgestellten Nachbildungen sind 1583 in der Nähe des Laterans in Rom gefunden worden. Einzelfiguren der Gruppe finden sich außerdem in anderen Kunstsammlungen zerstreut. Die Gattin des thebanischen Königs Amphion, Niobe, hat sich gerühmt, die Mutter von sieben Söhnen und sieben Töchtern zu sein, während die göttliche Leto deren nur zwei, Apollo und Artemis, geboren habe. Auf die Bitte der schwerbeleidigten Mutter rächen diese beiden den Frevel. Sie ergreifen Pfeil und Bogen, und bald sinken um die noch eben so stolze Königin ihre Kinder, eins nach dem anderen getroffen, tot zu Boden. Diesen Vorgang hat sich der Künstler als Aufgabe erwählt. Den Mittelpunkt der Gruppe, über deren Aufstellung die Ansichten bis jetzt auch noch nicht geklärt sind, bildete die Mutter (Abb. 39). In den verschiedensten Stellungen sind die Söhne und Töchter dargestellt. Wie um Schutz zu suchen, eilen einige auf die Mutter zu; mit emporgehaltenem Gewande suchen sich andere zu schützen, wieder andere sind in die Kniee gesunken oder liegen schon am Boden. Nicht alle dieser Nachbildungen vermögen uns künstlerisch zu befriedigen, wohl aber die Mittelgruppe; immer und immer wieder kehren unsere Blicke zu ihr zurück.



40. Der Apoxyomenos des Lysippos. Rom, Vatikan.

In ihr verkörpert sich der letzte Akt des Trauerspieles. Wie es uns Ovid in seinen Verwandlungen schildert, ist die jüngste Tochter, ein Kind noch, Schutz suchend, zur Mutter geeilt. Mit der Rechten preßt die unglückliche Niobe ihr letztes Kind an sich, die erhobene Linke hält schützend den Mantel empor. Ein erstarrtes Gebet um Schonung des letzten Sprößlings ruht auf dem edlen Antlitz. Es ist vergebens, bald wird der Pfeil schwirren, der der Mutter auch das letzte der Kinder raubt.

Schon die Wahl dieses Vorganges, bei dessen Darstellung die Spiegelung der inneren Seelenvorgänge im Menschenantlitz die Hauptsache bildet, läßt uns in dem Werke ein Erzeugnis einer individuellen Kunst erkennen. Die Bewegung, die durch die Gruppe geht, würde eher auf Skopas als auf den ruhigen Praxiteles als Meister schließen lassen.

Zeitlich in die nächste Periode reicht der dritte der großen Meister hinein: Lysippos. Eine alte Anekdote erzählt, daß der große Alexander nur von ihm plastisch dargestellt, von Apelles gemalt sein wollte. Das schon läßt uns auf ihn als Bildniskünstler schließen. So mögen auch seine zahlreichen Siegerstandbilder, die er für Olympia schuf, im Gegensatz zu den älteren eines Polyklet und Myron, bildnisartig aufgefaßt gewesen sein. Dies läßt uns eine in Marmornachbildung erhaltene Bronzestatue im Vatikan erkennen, der sogenannte Schaber oder Apoxyomenos. Wir sehen einen schlanken Jüngling vor uns, der mit einem Schabeisen den Körper vom Schmutz und Staub des Ringplatzes reinigt (Abb. 40). Auch die Wahl dieses genrehaften Vorganges ist ein Zeichen der Zeit.

Mit Lysippos scheiden wir von der hellenischen Kunst, die hellenistische nimmt nun ihren Anfang.

Die hellenistische und römische Kunst.

Bei Chaironeia erlag im Jahre 338 das vereinigte athenisch-thebanische Heer dem Makedonerkönig Philipp. Sein Plan, den erst sein Sohn Alexander zur Ausführung brachte, war, mit Hilfe der Griechenwelt das Perserreich zu erobern. So wurde Griechenland keine makedonische Provinz, die einzelnen Staaten behielten mit ihrer Verfassung scheinbar ihre politische Selbständigkeit, aber mit der Freiheit Griechenlands war es doch vorbei. Das hellenische Volk hatte seine Unfähigkeit zur Schaffung gesunder politischer Zustände erwiesen; die unaufhörlichen Parteikämpfe zur Zeit der Diadochen, der Nachfolger Alexanders des Großen, führten es unrettbar in die Hände der Römer. Im Jahre 146 wurde es ein Teil des römischen Reiches.

Man hat Philipp und Griechenland wohl mit Napoleon und Deutschland verglichen, und manche elegische Klage über den Untergang hellenischer Freiheit ist besonders in unserem Vaterlande ausgesprochen worden. Mit Unrecht. Griechenland war reif, überreif durch eigene Schuld. Auch unser Vaterland mußte in der Franzosenzeit alte Schuld durch schwere, schwere Buße sühnen, aber der Kern war — das hat die Folgezeit bewiesen — gesund. Napoleon war uns ein Fremdling, feind unserem Volkstum, Philipp aber war ein Halbgrieche, sein Sohn Alexander durch Erziehung ein Vollgrieche, voll Verehrung für den hellenischen Geist. So brauchte das Griechentum unter ihrer Herrschaft geistig nicht zu verkümmern, wie es unser Volk unter der Vorherrschaft Frankreichs seit dem großen Kriege schon zu thun schien. Große Geister wie die perikleische Zeit vermochte zwar die alexandrinische Periode nicht mehr hervorzubringen, wohl aber verschaffte sie, zunächst dank der räumlichen Ausdehnung, die Alexander seinem Reiche gab, dem griechischen Geiste einen Wirkungskreis, wie er ihn vor-

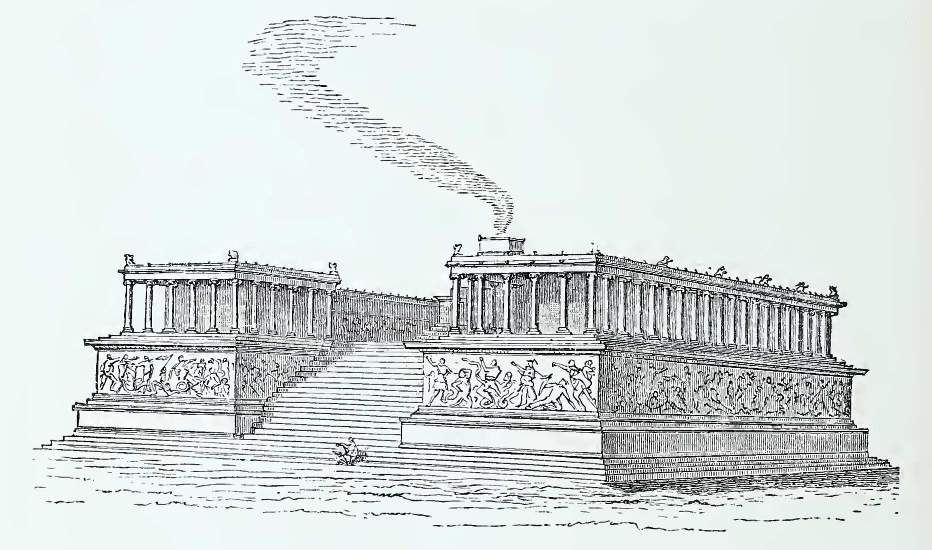
her nie gehabt hatte. Wohl war griechisches Wesen mit den Kolonien nach Kleinasien, nach Unteritalien und den italischen Inseln, selbst bis Frankreich und Spanien gekommen, aber doch nur vereinzelt, als Einzelpunkte in einer fremden Volkswelt. Infolge der makedonischen Eroberungen aber hält der griechische Geist überall seinen Einzug, griechische Sprache nnd griechische Lebensauffassung werden das unfehlbare Zeichen höherer Bildung. Zunächst im Umfange des Makedonerreichs. Die zukunftreichste von Alexanders Städtegründungen, Alexandrien in Ägypten, rasch als wichtiger Handelsplatz emporgeblüht, wird unter den von einem makedonischen General abstammenden Ptolemäern einer der Hauptsitze der neuen Geistesrichtung. Selbstverständlich geht manches Eigenartige des hellenischen Geistes bei seiner Wanderung durch anders geartete nationale Medien verloren; man bezeichnet deshalb diese Geistesepoche als hellenistische, nicht als hellenische.

Die politischen Verwickelungen im zweiten punischen Kriege führten das erste Übergreifen Roms in die Osthälfte des Mittelmeeres herbei. Zwar waren schon vorher die italischen Griechen in Abhängigkeit von Rom geraten, von einem bestimmenden Einflusse aber, den der hellenische Geist auf das Römertum ausgeübt hätte, erfahren wir fast nichts. Erst im vorletzten Jahrhundert der römischen Republik, als Rom auch im Osten Herrin geworden ist und die Diadochenstaaten mehr oder weniger abhängig von sich gemacht hat, beginnt sich ein solcher zu zeigen. Mag das Altrömertum sich auch noch so sträuben, der Prozeß der Hellenisierung nimmt seinen unhemmbaren Fortgang, ohne daß allerdings die römische Eigenart in der Auffassung des Staates, in Rechtspflege und Gesetzgebung wesentlich geändert wird. Bildende Kunst, Redekunst und Dichtkunst, auf deren Gebieten die Stärke des römischen Geistes nie beruht hatte, holen ihre Vorbilder aus Griechenland; ein Cicero ist ohne Demosthenes, ein Vergil ohne Homer überhaupt nicht denkbar. Und nun halten in immer weiteren Vorschieben der Reichsgrenzen Römertum und Griechentum ihren Siegeszug durch die Küstenländer des Mittelmeeres und in einzelnen Vorstößen weit über sie hinaus bis an die Nordseeküste und auf die britischen Inseln.

Nach dieser allgemeinen Schilderung der hellenistisch-römischen Zeit kehren wir wieder zu unserer eigentlichen Aufgabe zurück. Wir hatten schon in der vorhergehenden Zeit Zeichen veränderter Geschmacks- und Lebensanschauungen erkannt. Ein Vorwiegen profaner Ansichten, eine Steigerung der Ansprüche in der ganzen Lebensführung der besitzenden Klassen machte sich geltend. So wird die Kunst allmählich zur Luxuskunst. Das wurde noch dadurch gefördert, daß aus den Trümmern des Alexanderreiches eine Anzahl größerer und kleinerer monarchisch regierter Staaten entstand, deren Fürsten zum Teil als Gönner der Kunst auftraten. Ihre Residenzen — wir nennen nur Alexandrien und Pergamon — werden mit großartigen Neubauten geschmückt, mit Bildsäulen oft fast überladen. Leider ist nur herzlich wenig an Trümmern jener Zeit erhalten, und wir mühen uns vergebens, ein lebendiges Bild vor unserem Geiste erstehen zu lassen. Selbst das griechische Privathaus der besitzenden Klassen ist uns nur in den Mischformen der pompejanischen Wohnhäuser erhalten.

Der Zug zum Prächtigen, zum Monumentalen ist unverkennbar. Der uralte, hochheilige Zeusaltar im Tempelbezirk von Olympia war eine schmucklose Auftürmung von Asche und Knochen. Ganz anders der Altar des Retters Zeus, den König Eumenes II. (196—157) an der Burg Pergamon errichten ließ. Der eigentliche Altar erhob sich, wie unser Bild zeigt, auf einer Plattform von 37,70×34,60 m im Geviert, zu der fast in der ganzen Breite eine Treppe von 24 Stufen hinaufführte. Eine ionische Säulenhalle schloß den Altar von drei Seiten ein (Abb. 41).

Unter orientalischem Einflusse entstanden in dieser Zeit auch monumentale Grabbauten, in deren prächtiger und riesenmäßiger Aufführung die Fürsten mit einander wetteiferten. Am bekanntesten ist das Grabmal des Mausolos, nach dem man seither solche Bauten überhaupt als Mausoleen zu bezeichnen pflegt.



41. Rekonstruktion des Zeusaltars zu Pergamon. Nach Conze.

Seine Witwe Artemisia hatte es ihrem 350 gestorbenen Gemahle nicht lange nachher in seiner Hauptstadt Halikarnaß errichten lassen. Abb. 42 mag eine ungefähre Vorstellung davon geben. Die Bekrönung des Denkmals bildete die riesige Figur des Königs auf einem Viergespann. Die Grabkammer befand sich in dem mächtigen quadratischen Unterbau.

Diese Prachtbauten der hellenistischen Zeit wurden die Vorbilder für die römischen Architekten. Auf künstlerischem Gebiete sind die Römer nie schöpferisch gewesen. Die Tempel, die sich über die schlichten und schlechten Häuser des nach dem Gallierbrande planlos wieder aufgebauten Rom erhoben, waren in Form und Anlage etruskischen Ursprungs. Eine gewisse Ähnlichkeit mit den griechischen Tempelanlagen ist wohl vorhanden, ist aber doch nur sehr äußerlicher Art. Das eigentliche Bauwerk erhebt sich auf einer Plattform, zu der viele Stufen emporführen; es ist im Grundriß ungefähr quadratisch; eine tiefe Vorhalle mit vier Säulen in der Front ist drei neben einander liegenden Cellen

mit besonderen Eingängen vorgelagert. Das hervorragendste Kultgebäude Roms in diesem Stile war der Tempel des Jupiter Kapitolinus, der die Grundform allerdings ausgeführter zeigte.

Nach der Unterwerfung der hellenistischen Welt erhält Rom bei steigenden Ansprüchen des Einzelnen und der Gesamtheit auf Luxus, beim Nötigwerden neuer Bauten zu neuen Zwecken als Reichshauptstadt allmählich ein dieses Charakters würdiges Aussehen. Das kommt allerdings erst in der Kaiserzeit zu



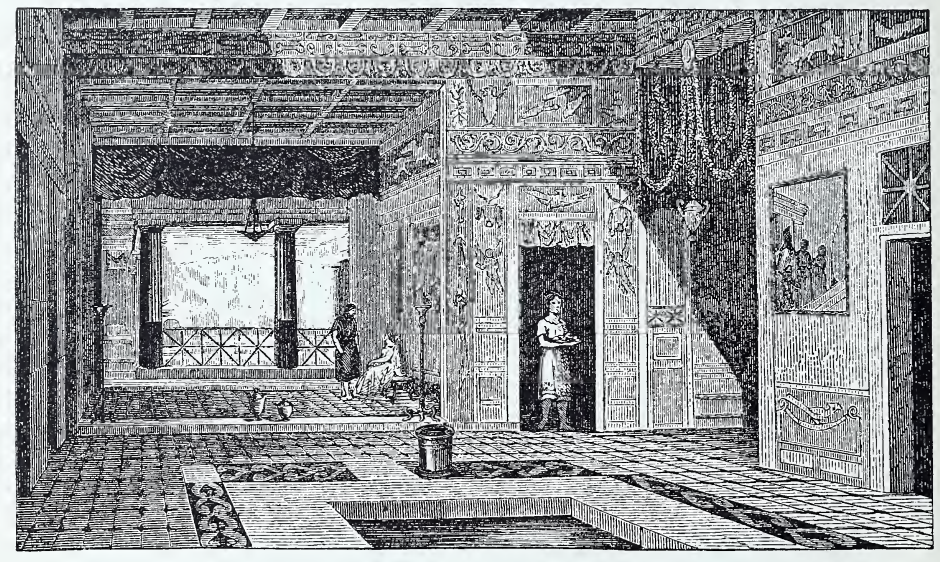
42. Das Mausoleum zu Halikarnaß.

völliger Ausgestaltung. Gehören doch zumeist ihr die Denkmäler an, vor deren Resten wir noch jetzt staunend stehen.

Das römische Privathaus hat es zu einer künstlerischen Gestaltung im Äußeren nie gebracht. Die Häuserquadrate mit himmelhohen Mietskasernen erhoben von Anfang an ebensowenig wie bei uns einen Anspruch darauf. Im Einfamilienhaus des begüterten Bürgers aber gruppierten sich die Einzelräume nach innen zu um einen Mittelraum, so daß schon deswegen, ferner aber auch infolge des Anbringens von Verkaufsläden nach der Straße zu, die Kunst wenig Gelegenheit zur Bethätigung fand.

Erst durch die Ausgrabungen in dem im Jahre 79 nach Christi Geburt durch einen Aschenregen des Vesuv verschütteten Pompeji sind wir in den Stand

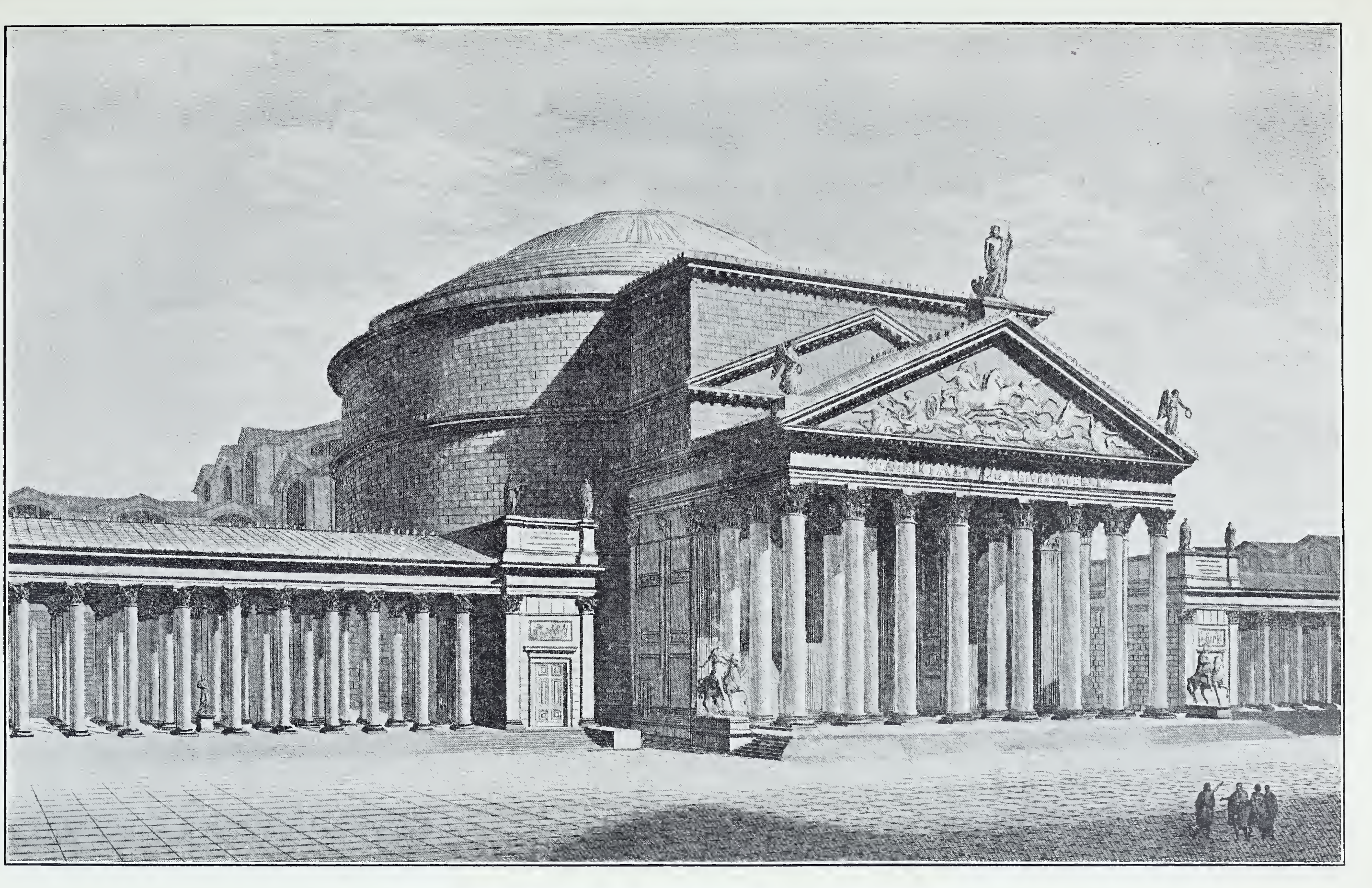
gesetzt, das antike Wohnhaus bis in kleinste Einzelheiten kennen zu lernen. Die pompejanischen Ruinen zeigen allerdings eine Mischform, eine Vereinigung des römischen mit dem griechischen Hause; lag doch die Stadt an der schon zeitig hellenisierten Küste des reichen Kampaniens. Der Kern des römischen Wohnhauses war das Atrium. Sein Licht empfing der Raum durch eine viereckige Öffnung in der Decke, unter der im Fußboden ein Bassin zum Auffangen des Regenwassers angebracht war. Die Thüren zu den an das Atrium grenzenden Nebenräumen führten diesen allein Licht zu. Dem Eingange in das Atrium gegenüber lag das Tablinum, das Geschäftszimmer des Hausherrn. Dahinter ist bei reicheren Anlagen an Stelle des einfachen Gartens das Epistyl getreten, eine Säulenhalle, die sich auf allen vier Seiten um ihn herumzieht. Dann



43. Atrium im sogenannten Hause des tragischen Dichters (Casa del poëta tragico) zu Pompeji. Rekonstruktion von Overbeck.

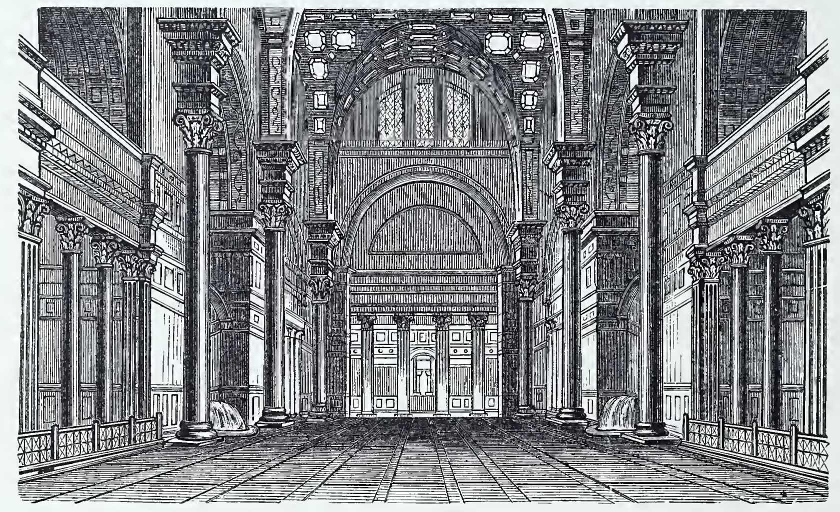
gruppieren sich wohl die eigentlichen Familienräume um diesen Teil, während das Atrium ein Mittelding zwischen unseren Besuchsräumen und der norddeutschen Diele bildet. Sein künstlerisches Gepräge erhält das Haus aber erst durch den Wandschmuck, sei es, daß die Wände einfach bemalt oder mit Stuck und anderem Stoffe überzogen wurden. Dazu kommen zahlreiche Bildwerke, schöngeformte Geräte aus Bronze oder Marmor, Springbrunnen im Atrium oder Epistyl.

Als Rom mit der Kultur des Hellenismus vertraut wurde, als es seine altitalischen Gottheiten mit denen der Griechenwelt identifizierte, kam auch der griechische Tempelbau nach Rom. Hier wie in den Provinzialstädten erhoben sich zahlreiche Bauten, die entweder die griechischen Formen sklavisch nachahmten, oder aber in freier Umwandlung anwandten. Bezeichnend ist es, daß nicht die dorische Säule, deren Einfachheit dem altrömischen Geiste am meisten zugesagt haben sollte, sondern das reiche korinthische Kapitäl vor allem in



44. Das Pantheon des Agrippa zu Rom. Rekonstruktion.

Aufnahme kam. Zugleich altitalisch und hellenistisch sind die Rundtempel, deren bestes Beispiel das in eine christliche Kirche umgewandelte Pantheon in Rom bildet (Abb. 44). Der Kern des Gebäudes besteht aus Ziegeln, die ursprünglich mit Stuck oder vielleicht auch mit Marmorplatten verkleidet waren. Dem im Grundriß kreisrunden Hallenbau ist eine mächtige Säulenhalle vorgelagert, die von 16 korinthischen Granitsäulen, 8 in der Front getragen wird. Die mächtige Kuppel stellt sich im Inneren als eine halbe Hohlkugel von etwa 20 m Höhe dar und war ursprünglich mit bronzenen Kassetten in fünf über einander lagernden Schichten geschmückt. Sein Licht erhält der Raum durch eine kreisrunde Öffnung im Scheitel der Kuppel. Acht Nischen, abwechselnd halbrund und viereckig, beleben die Wandflächen. Die letzteren sind mit Tonnengewölben, die ersteren mit Halbkuppeln bedeckt. Das dreiteilige Ringgesims, das nur durch die Eingangsnische



45. Halle aus den Bädern des Caracalla. Rekonstruktion.

und die gegenüberliegende unterbrochen ist, wird abwechselnd von korinthischen Säulen und Pilastern getragen. In der Verwendung von Kuppeln und Gewölben, in dem Anbringen von Pilastern, die aus der Wandfläche hervortreten, überhaupt in der reichen Ausgestaltung des Inneren gegenüber der schlichten Einfachheit der griechischen Blütezeit erkennen wir charakteristische Eigentümlichkeiten des griechisch-römischen Prunkstils. Die Holzbalkendecke und ihre Nachahmung in Stein gestatten die Überdeckung größerer Räume nicht, so daß in der Verwendung von Kuppeln und Gewölben (Kreuz- und Tonnengewölben), die übrigens auch der Vorzeit nicht ganz unbekannt waren, ein großer technischer Fortschritt zu sehen ist. Mächtige Innenräume wiesen auch die Bäderanlagen, die sogenannten Thermen, auf. Enthielten sie doch nicht nur die verschiedensten Einrichtungen zum Baden, sondern dienten mit ihren Hallen und Gängen zur Vornahme von Spielen, zum Promenieren, zur Befriedigung des Kunstsinnes an Gemäldesammlungen und Skulpturen. In ihrer überreichen Ausstattung wetteiferten die kaiserlichen Herren des Weltreiches mit einander. Abb. 45 zeigt den



46. Ruinen des Flavischen Amphitheaters, genannt das Kolosseum, in Rom. Nach Canina.

Hauptsaal der Thermen des Caracalla, wie er sich aus den Resten wiederherstellen läßt. Der der Thermen des Diokletian besteht noch jetzt als Kirche S. Maria degli Angeli; vielleicht war auch das Pantheon zuerst nur der Hauptsaal der anstoßenden Thermen des Agrippa.

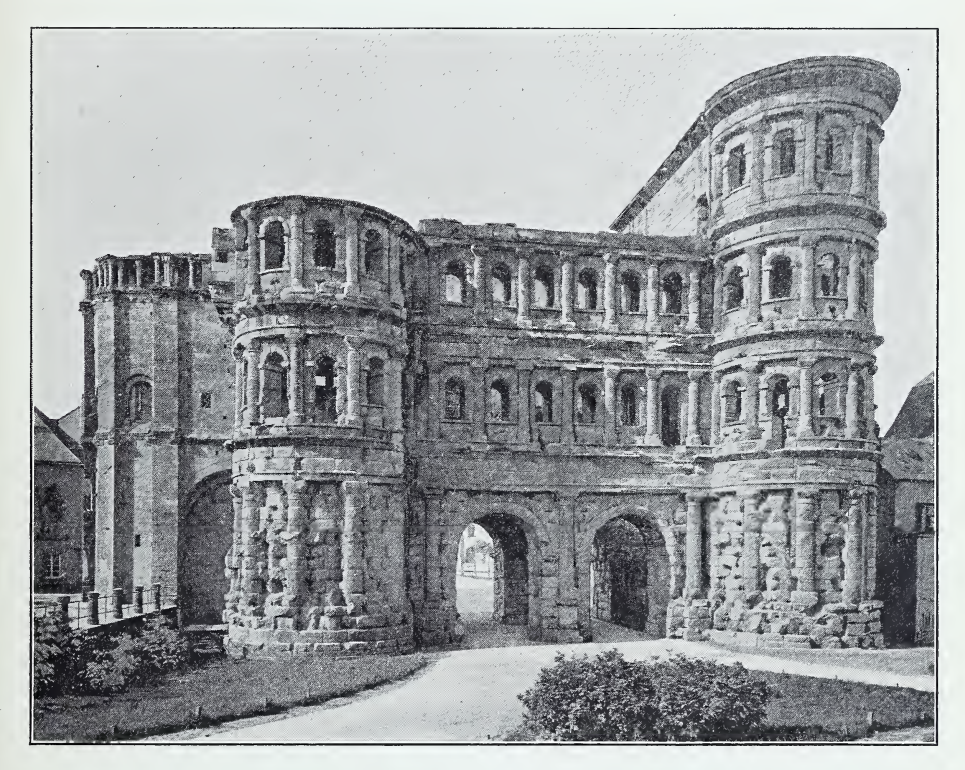
Der fanatischen Lust des hohen und niederen Pöbels von Rom an blutigen Kampfspielen wurde von den Machthabern seit den letzten Zeiten der Republik aus politischen Rücksichten nur zu gern nachgegeben. So entstand in Rom vor allem



47. Triumphbogen des Titus zu Rom.

jenes Bauwerk, das heute die gewaltigste Ruine des Altertums darstellt, das von Vespasian errichtete Amphitheater oder Kolosseum (Abb. 46). Auf elliptischem Grundrisse sich erhebend, steigt es in vier Stockwerken auf; seine Sitzreihen vermochten nach richtiger Schätzung über 40000 Besucher zu fassen. Interessant ist die ähnlich an anderen römischen Bauwerken wiederkehrende architektonische Gliederung des Äußeren. Charakteristisch für die hellenistisch-römische Bauweise erscheint hier die Verbindung des Bogenbaues mit dem Säulenbau; die Säulen treten, indem sie das über den Bogen herumlaufende Gebälk tragen, wie es unsere Abbildung erkennen läßt, als Halbsäulen aus der Mauerfläche hervor. Sie zeigen von unten nach oben die Formen des dorischen, ionischen und korinthischen Stils. Die weite

Räume zu Marktzwecken umschließenden Basiliken, die Paläste der späteren Kaiser seien nur kurz erwähnt. Dem Ruhme der Kaiser dienten Triumphbögen und Siegessäulen. Die ältere einfache Form zeigt der Bogen, der den Sieg des Titus über die Juden verherrlicht (Abb. 47). Er läßt uns eine Eigentümlichkeit römischer Bauten, die durch die Anwendung der Halbsäulen bedingt ist, besonders gut erkennen, nämlich das starke Vortreten der Gebälkteile über ihnen aus der Mauerfläche heraus. Eine seltsame, seitdem nur zu oft nachgeahmte Verirrung sind die auf hohen Postamenten errichteten Riesensäulen, die die Bildfigur des zu Feiernden trugen. Um den Schaft der Trajans- und Mark-Aurelsäule, die



48. Die Porta nigra zu Trier.

jetzt die Bilder der Apostelfürsten Petrus und Paulus tragen, ziehen sich in Spiralen Reliefs, die die Kriegsthaten der genannten Kaiser schildern.

Auch die prunkvollen Grabbauten der Diadochenzeit ahmte man in Rom nach. Beispiele dafür bietet das Grabmal der Cäcilia Metella an der appischen Straße, vor allem aber das gewaltige Mausoleum des Hadrian. Von ihren riesigen Verhältnissen kann uns schon der Umstand eine Vorstellung geben, daß sie im Mittelalter als Burgen dienten; das Hadriansgrabmal hat als Engelsburg mehr als einmal einen Papst gegen die aufrührerischen Römer geschützt.

In der Reichshauptstadt selbst haben wir natürlich zuerst die Beispiele für die römische Kunstweise gesucht, hier durften wir deren hervorragendste Vertreter

erwarten. Wie es aber der römische Staat verstanden hat, fast überall innerhalb der Grenzen des Reiches römisches Wesen in Sprache, Recht u. a. zur Geltung zu bringen, so finden wir auch die in Anlage und Stil charakteristischen Römerbauten in Kleinasien wie auf der Pyrenäenhalbinsel, in Westdeutschland wie in Nordafrika. Allerdings mischen sich in den verschiedenen Teilen des Reiches altheimische Elemente verändernd ein, orientalische Pracht wie barbarisches Ungeschick. Auf deutschem Boden überragen besonders die Römerbauten von Trier an Umfang und Bedeutung alle übrigen; war doch die alte Augusta Trevirorum zur konstantinischen Zeit eine der Hauptstädte des Reiches. Noch ist der Kaiserpalast in Trümmern erhalten, noch können wir die Reste der Bäder und der Arena sehen; in der evangelischen Erlöserkirche haben wir eine alte Basilika vor uns. Vor allem aber fesselt uns der gewaltige Bau eines alten Römerthores, die **Porta nigra**, deren Abbildung (48) uns einer weiteren Beschreibung überhebt. Im 4. Jahrhundert in seinem Kern aus mächtigen Steinquadern errichtet, blieb es bei dem heranbrausenden Sturme der Völkerwanderung unvollendet. Die einzelnen Schmuckteile, Kapitäle, Pfeiler u. a. zeigen nur die rohen unbehauenen Formen.

Wir haben im vorstehenden die Entwickelung der Architektur im hellenistisch-römischen Zeitalter zu skizzieren versucht. Zurückgreifend gehen wir nun zur **Plastik** dieses Zeitraumes über.

Die Prachtgebäude, die jetzt entstanden, verlangten als Schmuck im Inneren und am Äußeren die Anbringung von Bildsäulen, die Plätze und Straßen wurden oft überreich mit ihnen besetzt. Den Diadochen schien es, abgesehen von persönlicher Neigung zur Kunst, politische Notwendigkeit, sich als ihre Beschützer zu zeigen. So fehlte es den Künstlern nicht an Arbeit.

Häufig genügt der auf das äußerlich Großartige gerichteten Zeitrichtung die Einzelbildsäule nicht; Figurengruppen als einheitliches Kunstwerk oder in Gruppen aufgestellte Einzelfiguren finden sich jetzt zahlreich. So lernten wir schon die Niobiden kennen, die an der Grenze dieser Periode stehen. Wenn wir jetzt aus der großen Anzahl der erhaltenen Schöpfungen einige hervorheben, so geschieht dies, weil man gerade an ihnen die charakteristischen Eigentümlichkeiten dieser Zeit am besten erkennen kann. Wohl das bekannteste Werk ist die **Laokoongruppe**, die im Jahre 1506 in Rom aufgefunden worden war und jetzt in der vatikanischen Sammlung aufgestellt ist (Abb. 49). Sie ist eine Schöpfung dreier rhodischer Künstler, des Agesander, Athenodor und Polydor, deren Zeit noch nicht mit völliger Sicherheit festgestellt worden ist, und war wohl als Beutestück nach Rom gekommen. Die reiche Handelsrepublik Rhodos war in der Diadochenzeit einer der Mittelpunkte der hellenistischen Kultur. Der Gegenstand ist sofort an sich klar: ein Mann stirbt mit seinen beiden Söhnen den gräßlichen Tod durch Schlangenbiß und Schlangenumknotung. Die Sage berichtet uns des näheren darüber, daß es der troische Priester Laokoon ist, der, weil er seine Landsleute vor dem hölzernen Pferde gewarnt, durch Götterschickung so elend zu Grunde geht. Die Künstler haben hier die höchsten Affekte körperlichen Schmerzes dargestellt; da sich dieser zugleich in dem von den Schlangen gemarterten Körper darstellt, mußten sie von der bei einem Priester



49. Laokoon.

Marmorgruppe, im Jahre 1506 in den Ruinen des Tituspalastes aufgefunden, jetzt im Belvedere des vatikanischen Palastes. Der rechte Arm des Vaters und des jüngsten Sohnes ist falsch ergänzt; er war nicht in die Höhe gereckt, sondern an das Hinterhaupt gelegt.

selbstverständlichen Kleidung absehen. Aber der Name, der Priester, das ist ja hier die Nebensache; sie sind nur der Vorwand, unter dem die Bildhauer menschliche Körper im fruchtlosen Ringen mit den enger und enger umschließenden Tieren darstellen wollen, wie von dieser Zeit an bis in unsere Tage der Name Venus so häufig herhalten mußte, um die Darstellung des schönen Frauenkörpers zu legimitieren. Ihre Absicht haben die drei Künstler erreicht. Wir verstehen es wohl, wenn unser Lessing im Studium dieser Gruppe zu dem Gedanken kommen konnte, an ihr den Unterschied zwischen der bildenden Kunst und der Dichtkunst darzulegen, mögen wir auch heute auf einem ganz anderen Stand=

punkt der Kunstbetrachtung stehen und im Laokoon nicht mehr die höchste Vollendung der antiken Kunst, sondern nur ein Hauptwerk einer Nachblütezeit erblicken.

Der Laokoongruppe schließen wir am besten den sogenannten farnesischen Stier an. Wie auch andere antike Werke führt diese Gruppe den Beinamen als ein Stück der Sammlungen des Palastes Farnese in Rom, wo sie bis 1786 aufgestellt war, jetzt befindet sie sich in Neapel. Die Meister des Werkes waren Apollonios und Tauriskos aus Tralles in Karien. Es stellt den Augenblick dar, wo die Söhne der Antiope, um ihre Mutter zu rächen, ihre Feindin Dirke an einen wilden Stier fesseln, der sie zu Tode schleifen soll. Also auch hier die Darstellung höchster Affekte, die Vereinigung mehrerer Figuren zu einer Gruppe. Es fällt im Augenblicke schwer, sich bei dem Durchschneiden der Linien zu orientieren; außerdem bietet das Werk, von wo aus man es auch betrachten mag,



50. Sterbender Gallier.
Marmornachbildung des pergamenischen Bronzeoriginals im Kapitolinischen Museum zu Rom.

keinen Anblick, bei dem sämtliche Figuren zur Geltung kommen. Die Wahl des Vorwurfs kann wohl das sinnlichlüsterne Gefühl des Grauens in uns hervorrufen, nimmermehr aber läßt er uns mit ästhetischer Befriedigung von sich scheiden.

Von Rhodos, dessen Kreis auch der farnesische Stier angehört, wenden wir uns wieder nach dem schon genannten Pergamon. König Attalos I. (241—197) hatte die in Kleinasien eingedrungenen Gallier besiegt. Diesem Triumph über die wilden Feinde der hellenistischen Kultur verdanken wir eine Reihe von Kunstwerken, die der König zum Teil in seiner Residenz aufstellen ließ, zum Teil auf die Akropolis nach Athen stiftete. Von diesen Gruppen sind einzelne Teile in verschiedenen Sammlungen nachgewiesen worden. Die pergamenische stellte in Bronze eine ganze Gallierschlacht dar. Mit ihr im Zusammenhange steht, wie allgemein angenommen wird, die Marmorfigur eines sterbenden Barbaren im Kapitol zu Rom (Abb. 50). Es ist nicht der schöne im Gymnasion geübte Körper des griechischen Jünglinges, unter dessen Bilde die frühere Zeit auch



51. Apollo vom Belvedere.
Rom, Vatikan.

die Barbaren darstellte, alles ist vielmehr treue Nachbildung des wirklichen Lebens: das struppige Haar, die schwieligen Hände und Füße, der abgehärtete Körper, vor allem aber der Gesichtstypus selbst. So ist die Kunst hier bis zum völligen Naturalismus durchgedrungen. Nicht aus der Vorzeit nur, aus der nächsten Gegenwart holt sie ihre Vorwürfe. Mit diesen Galliergruppen hat man ein anderes Werk dieser Zeit, den sogenannten Apollo vom Belvedere im Vatikan, in Verbindung gebracht (Abb. 51). Die auch in Griechenland eingedrungenen Gallier waren, wie der allgemeine Volksglaube ging, durch Apollo selbst von seiner hochheiligen Orakelstätte zu Delphi verscheucht worden. Als Schützer seines Orakels nimmt man, allerdings nicht unbestritten, an, habe ihn der Künstler darstellen wollen. In der abgebrochenen Linken führte der Lichtgott wohl den Bogen. Im Vorschreiten begriffen, hat er eben den Pfeil auf seine Feinde ab=



52. Relief vom Zeusaltar in Pergamon: Hekate und Ares.

gesendet; unwillkürlich hemmt er einen Augenblick die Bewegung, um die Wirkung seines Schusses abzuwarten. Niemand wird wohl dem herrlichen Jünglings=körper seine Bewunderung versagen, die Stellung der Gestalt erscheint durchaus aus dem Vorgange selbst bedingt; und doch ist ihre Haltung nicht ungezwungen, es ist zuviel bewußte Pose in dem Werke — auch ein Zeichen dieser Zeit.

Den Hauptschmuck des schon geschilderten Altars von Pergamon bildete ein 2,75 m hoher Fries, der um den oberen Teil des Unterbaues herum lief. Die im Berliner Museum aufgestellten Reste zeigen uns den Kampf der olympischen Götter gegen die himmelstürmenden Giganten. Derartige Kampfscenen waren der alten Kunst durchaus nicht fremd, aber doch ist ein gewaltiger Unterschied. Zügellose Leidenschaft ist, was allerdings Abb. 52 — die dreigestaltige Hekate und Ares — nicht so recht erkennen läßt, der vorwiegende Charakter des Werkes. Die Behandlung der Körper und ihre Bewegungen erscheinen oft nicht ohne



53. Bildsäule des Kaisers Augustus.
Rom, Vatikan.

Gewaltsamkeit. Dabei fallen uns Anlehnungen an ältere Werke auf; so erinnert uns in der Athenegruppe die Göttin selbst an ihre Darstellung vom Westgiebel des Parthenon, der Gigant besonders auffällig an die Hauptfigur der Laokoongruppe.

Damit kommen wir zu einer Eigentümlichkeit dieser spätgriechischen Kunst, die besonders durch die spezifisch römische Art der Kunstpflege gefördert wurde. Statt Originalarbeiten, die natürlich auch fernerhin zahlreich genug sind, werden von griechischen, besonders athenischen Künstlern zahllose mehr oder weniger getreue Wiederholungen älterer Originale im Auftrage römischer Kunstgönner ausgeführt. Nur ihrer Thätigkeit verdanken wir es in vielen Fällen, daß es uns überhaupt möglich ist, von manchem berühmten Werke eines der großen Meister überhaupt eine Vorstellung zu gewinnen. Wir erinnern an den seinerzeit besprochenen Diskuswerfer des Myron, den Speerträger Polyklets und andere. Daß die Nachbildung von Schöpfungen der hellenistischen Zeit dem römischen Geiste, wie er sich unter deren Einflüssen ausgebildet hatte, mehr zusagte, werden wir begreiflich finden. Natürlich können uns die Wiederholungen, häufig in Marmor nach Bronzebildwerken, die verlorenen Originale nicht ersetzen, zumal sie oft nur recht äußerlich waren, das Vorbild auch etwas veränderten, Einzelfiguren zu Gruppen verbanden oder aus solchen eine einzelne ausschieden.



54. Römische Kupfermünze mit dem Bildnisse des Valerian.

Dabei aber konnte die griechisch-römische Kunstthätigkeit nicht stehen bleiben; der römische Geist mußte, wenn die ausführenden Künstler auch vorwiegend Griechen blieben, auch hier zum Ausdruck kommen. Das gilt besonders auf dem Gebiete der Bildniskunst. Die charakteristische Auffassung der Persönlichkeit war, wie wir sahen, in der hellenistischen Zeit schon vorbereitet worden, jetzt feierte sie ihre Vollendung. Von den letzten Zeiten der Republik an, vereinzelt auch schon früher, können wir die römische Geschichte fast vollständig mit den Bildnisbüsten und Bildsäulen ihrer berühmten Männer, vor allem der Kaiser, illustrieren. Soweit es überhaupt möglich ist, aus dem Gesicht den Menschen zu erkennen, so vermögen wir es aus diesen Schöpfungen der römischen Kunst, deren gewaltige Zahl bei der großen Ausdehnung des Reiches, der Menge bedeutender Städte uns heute, wo selbst kleinere Orte ihre Kaiserdenkmäler, jeder Festsaal seine Kaiserbüste hat, nicht befremden wird. Selbst wo der Kaiser als Gott dargestellt und so über die gemeine Alltäglichkeit emporgehoben wird, wie in einer kolossalen Marmorbildsäule des Claudius im Vatikan, wird das Antlitz mit der gleichen nüchternen Genauigkeit als Bildnis behandelt. Hervorgehoben sei die überlebensgroße Marmorbildsäule des Augustus, die erst 1863 in einer Villa vor Rom gefunden worden ist und sich jetzt im Vatikan befindet (Abb. 53). Sie stellt den Kaiser im reichgeschmückten Panzer mit dem Feldherrnmantel dar, wie er eben eine Ansprache an seine Soldaten hält. Der kleine Liebesgott mag auf die Abstammung seines Geschlechtes von Aphrodite-Venus hindeuten, hat aber dabei den sehr realen Zweck, das Standbein, auf dem die Gestalt hauptsächlich ruht, zu verstärken.

Als Beispiel für die charakteristische Auffassung des Bildnisses auch im Medaillenschnitt diene die Abbildung einer Kupfermünze des Kaisers Valerian (Abb. 54).

Von Reiterstandbildern war bis zu den Ausgrabungen von Herkulaneum und Pompeji nur das Bronzebildwerk des kaiserlichen Philosophen Mark Aurel auf dem Kapitolplatz zu Rom erhalten. Diese Erhaltung verdankt es auch nur dem Umstande, daß man es fälschlich für eine Bildsäule des ersten christlichen Kaisers Konstantin angesehen hat. In der Kunstgeschichte der neueren Zeit ist es dadurch von Bedeutung geworden, daß man es seit der in Italien beginnenden Renaissance als unbestrittenes Vorbild für die zu errichtenden Reiterstandbilder ansah. Wir erinnern nur an die das Vorbild allerdings weit überragende Reiterstatue des Großen Kurfürsten in Berlin. Den scharfen Blick für das Natürliche und den nationalen Typus zeigen auch die Büsten und Standbilder von Barbaren: Germanen, Daciern u. a. Hier sei nur die Germanin in der Loggia de' Lanzi in Florenz erwähnt, die, wie man früher mit derartigen Bezeichnungen schnell bei der Hand war, noch jetzt vielfach unter dem Namen der Thusnelda geht. Vielleicht sollte sie das besiegte Deutschland vorstellen. Waren doch derartige Personifikationen bei den Römern sehr beliebt; ihrem Vorbilde verdanken wir ja die unserem Volksgeiste ziemlich fremde Germania, Borussia, Berolina u. s. w. Wie dem auch sei, das schwermütig dreinblickende Barbarenweib weiß uns auf jeden Fall zu fesseln.



55. Relief von der Trajanssäule: Bau von Befestigungen durch Legionssoldaten.
Nach Fröhner.

In ganz eigentümlicher Weise hat sich ein spezifisch römischer Reliefstil herausgebildet. Rein chronikartig sind die Darstellungen an den Säulen des Trajan und Mark Aurel (Abb. 55). In Hunderten von Figuren werden uns hier die

Feldzüge dieser Kaiser geschildert; wir sehen Schlachten, Belagerungen, Flußübergänge u. a. Von künstlerischer Auffassung ist nicht die Rede, außerdem gestattet die Anbringung auf einem sich in Spiralen um die Säulen ziehenden Bande überhaupt nur eine genaue Betrachtung der untersten Teile. Sie interessieren viel mehr den Archäologen als den Geschichtsschreiber der Kunst. Dasselbe gilt auch von zahlreichen anderen Reliefs, so z. B. von denen des Titusbogens, in denen wir die einzige authentische Abbildung des siebenarmigen Leuchters und des Schaubrottisches aus dem Tempel zu Jerusalem besitzen.

In ungeheuerer Anzahl sind römische Sarkophage erhalten. Es sind längliche Steinkisten, die in den Grabkammern Aufstellung fanden. Da sie mit der einen Seite an der Wand standen, so wurden meist nur die eine Lang- und die beiden Schmalseiten künstlerisch geschmückt. Die Figuren sind gehäuft und treten oft völlig plastisch aus der Rückseite hervor. Häufig fehlt jede architektonische Gliederung, so daß sich das Relief der Vorderseite einfach um die Ecken herum auf die Schmalseiten fortsetzt. Tiefere Beziehungen des Reliefschmuckes auf den Verstorbenen oder den Tod im allgemeinen vermißt man meist. Mit Vorliebe werden uns Vorgänge aus dem griechischen Sagenkreise vor Augen geführt und dabei einfach ganze Gruppen oder Einzelfiguren aus älteren Werken angebracht. Im Laufe der Zeit werden diese Darstellungen immer roher. Überall im römischen Reiche hat man solche Steinsärge gefunden; später sind sie in christlicher Zeit vielfach abermals zu demselben Zwecke verwandt worden. So kommt es z. B., daß Karl der Große in der Aachener Pfalzkapelle in einem noch erhaltenen römischen Sarkophage beigesetzt wurde, der in figurenüberladenem Relief den Raub der Proserpina zeigt. An die unverständlichen heidnischen Reliefs stieß man sich nicht im geringsten.

Wir haben bisher von der griechischen Malerei noch gar nicht gesprochen. Nachrichten über griechische Maler und ihre Werke sind genug vorhanden, und in manchem antiken Relief, dem oder jenem Wandbilde von Pompeji hat man mit ziemlicher Sicherheit eine Nachbildung eines älteren Meisterwerkes der Malerei nachgewiesen; immerhin aber ist das doch nur ein geringer Ersatz, gleich als ob ein schlechter Farbendruck der sixtinischen Madonna uns von dem Originale eine Vorstellung geben sollte. Wir werden hier immer wie der Blinde von der Farbe reden. Einen schwachen Ersatz können uns die zahlreich erhaltenen Vasen mit ihrem Bilderschmuck geben. Wir vermögen daraus zu erkennen, daß die Gesetze der Perspektive der älteren Zeit noch unbekannt waren; die Figuren bildeten die Hauptsache, alles andere, Städte, Wälder u. s. w., war nur angedeutet, und wir gehen nicht fehl, wenn wir uns ein Gemälde dieser Epoche etwa in der Art des von uns gebrachten ägyptischen Reliefs (Abb. 8) vorstellen, nur daß eben der Grieche den Ägypter in der Zeichnung der Figuren, in der Komposition des Ganzen zweifellos überragte. Gegenstände der Malerei sind, der Zeitrichtung entsprechend, die Götter- und Heroengeschichten. Als berühmtester Vertreter dieser Richtung gilt der dem 5. Jahrhundert angehörende Polygnot, dessen Gemälde in der bunten Halle zu Athen und der knidischen Halle zu Delphi hoch gepriesen wurden. Die hervorragendsten Meister aus der Zeit des peloponnesischen Krieges waren die hauptsächlich in Ephesos schaffenden Zeuxis

56. Mittelgruppe des 1831 zu Pompeji gefundenen Mosaikbildes „Die Alexanderschlacht“: Darius in der Schlacht bei Issos.

und Parrhasios. Nicht nur der Umstand, daß sie hauptsächlich Tafelbilder malten, weist auf den veränderten Zeitgeschmack hin. Ihre Kunst nimmt einen genreartigen Charakter selbst bei der Darstellung des Heroischen an. Die uns überlieferten Vorwürfe einiger Gemälde des Parrhasios, so der Wahnsinn des Odysseus, der an den Felsen geschmiedete Prometheus, lassen uns erkennen, daß dieser Künstler die äußere Schilderung innerer Gemütszustände versuchte, wie ja auch die Plastik diesen Weg eingeschlagen hat. Im weiteren Fortschritt mußte sich auch die Bildnismalerei entwickeln. Als ihr Hauptvertreter erscheint Apelles. An den makedonischen Königshof schon von Philipp berufen, hat er dann den großen Alexander immer und immer wieder gemalt.



57. Bildnis aus einem Grabe des Fajûm. Nach Graf, „Antike Porträtgalerie".

Allmählich zog die Malerei alles in ihren Bereich; wir können in der hellenistisch-römischen Kunst alle die Zweige unterscheiden, die sich bei uns finden: Genre, Tierstück, Stillleben u. s. w. Erst die Aufdeckung von Pompeji hat es uns ermöglicht, eine gewisse Vorstellung von der antiken Malerei dieser Zeit zu gewinnen. In den Häusern der besitzenden Klassen erscheint sie natürlich als Luxuskunst. Das Niedliche, Tändelnde herrscht in den Figuren der Wanddekoration vor. Hier finden wir dann auch jene kleinen geflügelten Liebesgötter, wie Heinzelmännchen bei allen möglichen Beschäftigungen, die dann die Renaissance als Engel in die christliche Kunst hineingebracht hat. Jedenfalls entsprechen diese leichten Wanddekorationen ihrem Zwecke ausgezeichnet.

Die eigentlichen Bilder sind meist entweder al fresco auf nassem Grunde gemalt, oder als Mosaiken aus zahllosen farbigen Stiften hergestellt, die an der Oberfläche geglättet und poliert sind.

Die Vorwürfe dieser Gemälde sind wie gesagt sehr verschiedenartig. Natürlich werden noch immer gern Vorgänge aus der Götter- und Heldensage dargestellt. Das große Geschichtsbild ist würdig vertreten durch ein in der sogenanten Casa del Fauno gefundenes Mosaik, das wahrscheinlich auf ein hellenistisches Original zurückgeht und den entscheidenden Sieg Alexanders über den Großkönig Darius darstellt. Leider ist die Figur Alexanders stark zerstört. Wenn man von dem nahen Zusammenbringen der feindlichen Herrscher absieht, wird man nicht umhin

können, die klare Komposition, die Lebendigkeit des Vorganges, die zum Teil kühne Zeichnung, zum Beispiel in dem von hinten gesehenen Pferde zu bewundern. Die auf dem Esquilin zu Rom gefundenen Odysseelandschaften lassen zusammen mit einigen anderen Werken desselben Genres, selbst wenn wir ihre Minderwertigkeit berücksichtigen, verglichen mit dem, was die modernen Landschafter uns bieten, keine allzuhohe Vorstellung von diesem Zweige der alten Malerei in uns aufkommen.

Anders steht es mit dem Bildnisfache, über das uns ein ägyptischer Fund neuerdings ungeahnten Aufschluß gegeben hat. In der ägyptischen Provinz Fajûm befindet sich bei dem Orte Rubajjat in den Felsen der Mumienfriedhof der Hafenstadt Kerke. Die hier gefundenen Mumien hatten über dem Gesicht viereckige Holztafeln, auf denen die Bildnisse der Verstorbenen gemalt sind, und zwar sind dies Nichtägypter, die diese nationale Bestattungsweise angenommen hatten. Die Bildnisse zeigen uns Gesichter mit verschiedenem Typus, orientalische, griechische, römische; ihr Kunstwert ist ein sehr verschiedener, aber das läßt sich mit Bestimmtheit aus ihnen entnehmen, daß wir die Bildniskunst des späteren Altertums — die Bilder stammen wahrscheinlich aus der ganzen hellenistisch-römischen Zeit — nicht gering werten dürfen. Sie findet ja auch ihr Gegenstück in der Bildnisplastik dieser Zeit.

Wir beenden hiermit unsere Schilderung der Kunst des Altertums. Die alten Ideale, besonders auch die der Religion, hatten sich überlebt. Mochte der straffe Organismus des römischen Beamten- und Militärstaates und der eng damit verbundenen heidnischen Staatskirche alles fest zusammenzuhalten, jede feindliche Bewegung mit Erfolg zurückdrängen zu können scheinen, der Koloß begann allmählich zu wanken; morsch im Inneren mußte er in sich zusammenstürzen, als zwei Gewalten von innen und außen ihn angriffen, zwei Gewalten, denen die Zukunft gehörte: Christentum und Germanentum. Ihr Geist sollte auch der absterbenden Kunst des Altertums neues Leben einflößen. Im folgenden Abschnitte werden wir sehen, wie der neue Glaube sich sein eigentümliches Gotteshaus schafft, wie im Laufe der Entwickelung der Kirchenbau gerade in unserem Vaterlande im romanischen und gotischen Stile seine höchsten Triumphe feiert.

Die kirchlichen Baustile.

Das Christentum wendet sich an die ganze Menschheit; allen will es die frohe Botschaft der Erlösung durch Christi Opfertod bringen. Alle älteren Religionen waren wie das Judentum national, örtlich oder ständisch beschränkt gewesen. Im Römerreiche, in dem der neue Glaube erstand, war eine mit dem Staate aufs engste verknüpfte Staatskirche, die sich gegen alle Religionen so lange duldsam erwies, wie deren Bekenner eben die heidnische Staatskirche anerkannten, sich mit ihr abfanden oder aber, wie das dem Römertum verächtliche Häuflein Juden, ein religiöses Stillleben in nationaler Abgeschlossenheit führten. Der Heide konnte unbeschadet der von ihm in der Heimat verehrten Götter, mochten sie Wodan oder Amun Rah heißen, im Staatsdienste die damit verbundenen religiösen Handlungen für die Staatsgötter ohne Gewissensbedenken leisten, nicht aber der Christ, für den die heidnische Götterwelt ein Nichts oder unholde Dämonen darstellte. So war der Konflikt unvermeidlich. Dazu kam, daß ja

das Christentum die Ausbreitung über alle Völker auf seine Fahne geschrieben hatte. Neben dem wirklichen Glaubensboten, der die Lehre vom Kreuze verkündet, bringt der Soldat, der Beamte, der Kaufmann schon frühzeitig, durch Beruf und Geschäft vielfach von einem Ende des Reiches zum anderen, vom Jordan zum Rhein, vom Atlas in die britischen Berglande geführt, die neue Lehre überall innerhalb der Reichsgrenzen mit sich. Von den Armen und Niedrigen, an die Christus sich besonders gewendet, dringt sie in immer weitere Kreise. So hilft das Christentum die innerlich längst entwickelte Zersetzung des römischen Heidentums beschleunigen. Naturgemäß nimmt sich der Staat des bedrängten Staatskirchentums an, und so beginnen denn nach vereinzelten örtlichen Verfolgungen seit Trajan die Christenverfolgungen, in denen der neue Glaube sich durch das Blut der Bekenner nur immer mehr Anhänger wirbt.

Natürlich vermochte sich in dieser Zeit, wo sich die Gemeinden häufig nur im Verborgenen zum Gottesdienst zusammenfinden konnten, ein eigentümliches Kultgebäude des Christentums nicht zu entwickeln. Wo man vor polizeilicher Überraschung sicher sein konnte, wo sich der Zahl der Gemeindeglieder ungefähr entsprechende Räume fanden, kam man zusammen. In der Reichshauptstadt, aber auch anderwärts, z. B. in Neapel, Mailand u. s. w. ziehen sich unterirdisch lange, vielverzweigte Gänge zum Teil in mehreren Stockwerken über einander hin; es sind dies die sogenannten Katakomben. Hier setzten die Christen ihre Toten bei, hier aber hielten sie auch zur Zeit der heftigsten Verfolgungen ihre Gottesdienste ab. Zu diesem Zwecke wurden dann größere Räume, Krypten, unter dem Boden geschaffen, unter deren Altar die Gebeine besonders verehrter Blutzeugen ruhten. Die gewöhnlichen Grabstätten bildeten viereckige, wenig tiefe Öffnungen in den Seitenwänden, dicht neben und übereinander angebracht. Nach der Beisetzung schloß eine steinerne Platte die Graböffnung. Die Anlage dieser Begräbnisstätten fällt in die Zeit vom 1. bis ins 4. Jahrhundert. Mit dem Siege des Christentums hörte ihre Benutzung allmählich auf, selbst die Kenntnis von ihnen ging wieder verloren, bis erst seit dem 16. Jahrhundert ihre Wiederaufschließung begann.

Die Kunst der Architektur hat an ihnen keinen Anteil, um so reicher hat die des Malers ihre Thätigkeit entfaltet und Wände und Decken mit ihren Schöpfungen überdeckt. Von der Bilderfeindlichkeit, die man als Erbteil der jungen Kirche aus dem Judentum annehmen sollte, ist keine Rede. Die Dekorationsmotive sind dieselben, wie wir sie in gleichzeitigen anderen Werken, so auch in den pompejanischen Wandmalereien finden. Nur in der bildlichen Darstellung der christlichen Geheimnisse, vor allem in der des Erlösers, zeigt sich eine gewisse Zurückhaltung und Unsicherheit. Aus diesem Grunde spielt die Symbolik eine große Rolle; Christus erscheint z. B. unter dem Bilde des Lammes, des Fisches, des guten Hirten. Ja, wie die Form dieselbe ist wie in den profanen oder heidnischen Kunstdarstellungen, so finden selbst heidnische Motive, in christlichem Sinne umgedeutet, ihre Verwendung. Der Sänger Orpheus, der die Tier- und Pflanzenwelt mit seiner Kunst zu sich lockt, wird zu Christus selbst, der an alle Welt seinen Ruf ergehen läßt; der aus den Flammen wieder auflebende Phönix wird als Symbol der Auferstehung aufgefaßt.

Seltener sind die Darstellungen geschichtlicher Vorgänge. Sehr häufig dagegen finden sich die Bildnisse der Gestorbenen; Abb. 58 zeigt eine Frau in der Stellung einer Betenden mit ihrem Kinde zwischen dem wiederholten griechischen Monogramm des Namens Christus. Ähnlichen Bilderschmuck weisen die sonst in der Art der heidnischen ausgestatteten christlichen Sarkophage auf.

Nach dem letzten heftigsten Sturm der Christenverfolgung unter Diokletian brachte die konstantinische Zeit dem Christentume zunächst Duldung, dann sogar seine Anerkennung als Staatsreligion. Vereinzelt werden heidnische Tempel in christliche Kirchen umgewandelt; ich erinnere an das Pantheon in Rom, den Parthenon in Athen. Das aber sind Ausnahmen. Das heidnische Kultgebäude eignet sich nicht für den christlichen Gottesdienst, der alle Gläubigen um den Altar versammelt, während der Tempel nur die Wohnung des unter seinem Bilde anwesenden Gottes war. Das siegreiche Christentum hat zwei Formen



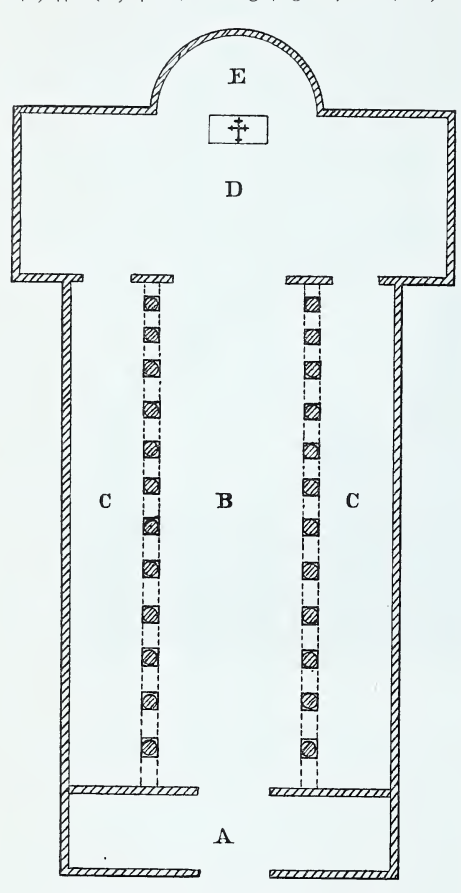
58. Katakombengemälde: Eine Christin mit ihrem Kinde.

seines Kultgebäudes geschaffen, von denen die eine, die sogenannte Basilika, im Laufe der Jahrhunderte und im Wechsel der Stile sich bis auf den heutigen Tag lebendig erhalten hat.

Über die Entstehung der Basilika, über ihre Vorbilder gehen die Meinungen der Fachgelehrten auseinander; ihre Ableitung aus den den gleichen Namen führenden Markt- und Gerichtshallen der Römer ist mindestens strittig. Die Einheit des großen Römerreiches, die bei aller örtlichen Verschiedenheit ähnliche Art der Anschauung hat dem aus dem christlichen Kult gleichsam herausgewachsenen Basilikenbau die weiteste Verbreitung verschafft.

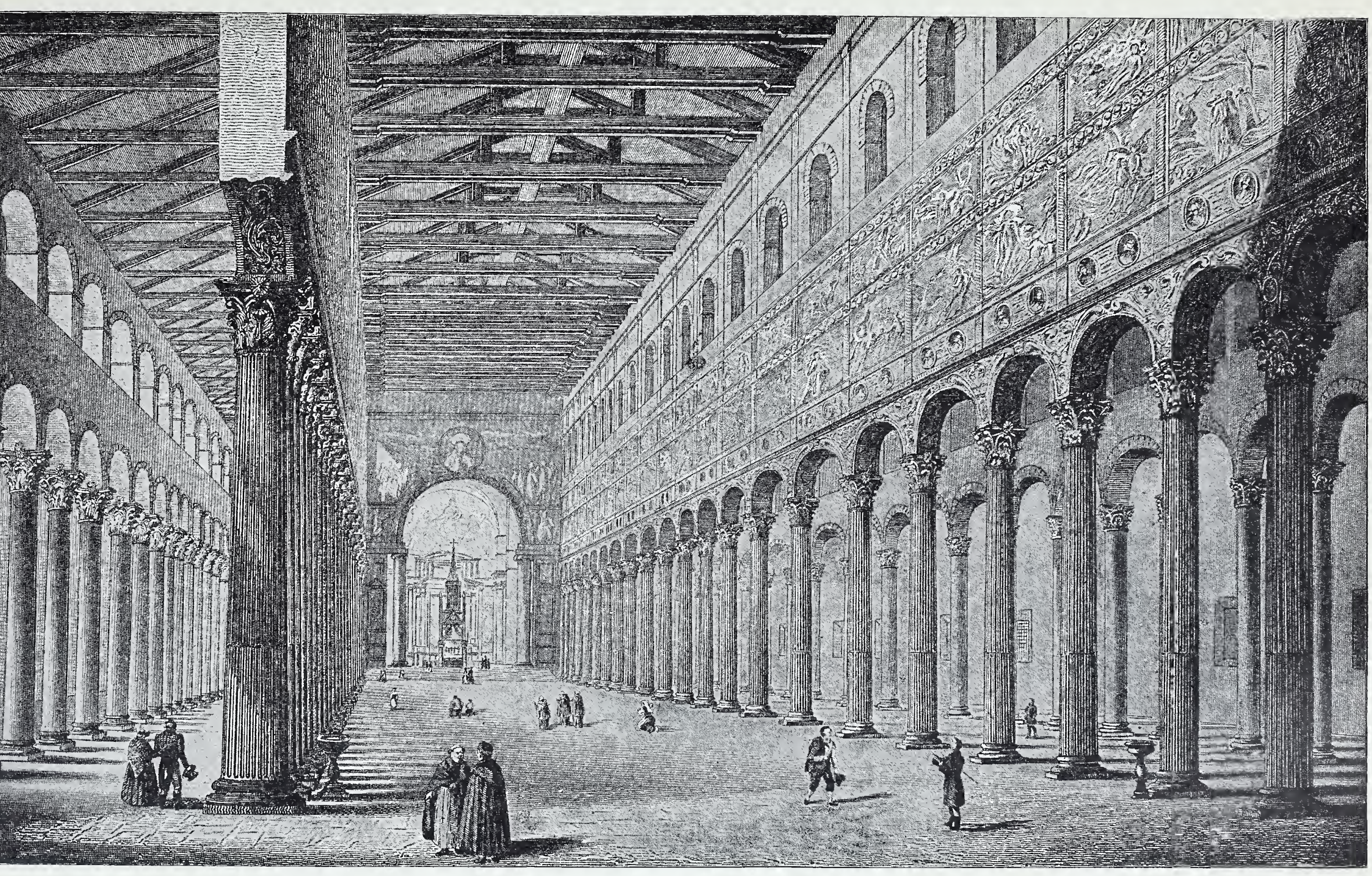
Örtlich bedingte Ausnahmen abgerechnet ist das christliche Kirchengebäude so von Ost nach West orientiert, daß der Altar im östlichen Teile steht. Der Westfront war gewöhnlich ein viereckiger Hof vorgelagert; er erinnert an den Vorhof des jüdischen und heidnischen Tempels, in dem die profane Menge den von den Priestern im Inneren vollzogenen Ritushandlungen beiwohnte. Die noch in der Vorbereitung Stehenden und die Büßer hatten hier ihren Platz.

Am Ostende des mit Säulenarkaden umgebenen Vorplatzes erhob sich das Hauptgebäude in einfach-klaren Formen, dem mit einem Pultdach versehenen Hauptschiffe und den halb so hohen Seitenschiffen mit schrägen Dächern. Durch eine Vorhalle (Narthex, A des Grundrisses) betrat man das Kultgebäude selbst. Die einfachste Form zeigt ein hohes Mittelschiff (B), das von Säulen getragen wird und sein Licht durch die darüber befindlichen Fenster erhält. Die Seitenschiffe (C) sind, wie gesagt, halb so hoch wie das Mittelschiff und im Grundrisse halb so breit. Hier versammelt sich die andächtige Gemeinde; um noch mehr Raum zu gewinnen ist häufig am Ende des Langhauses in der Breite des Mittelschiffes zugleich zum Andenken an das christliche Symbol des Kreuzes, ein Kreuzschiff eingeschoben (D). Im Osten schließt die Kirche mit einer halbkreisförmigen Nische, der Apsis (E), an deren Wand sich die Sitze für die Geistlichkeit, in der Mitte der Bischofsstuhl herumziehen. Vor der Apsis, im Kreuzschiff oder bei dessen Fehlen im Mittelschiffe, steht der Altartisch unter einem auf vier Säulen ruhenden Baldachin, dem Ciborium. Von den Gläubigen war der Altar durch Schranken abgeschlossen, mit denen zwei Kanzeln, Ambonen, zur Verlesung der Epistel und des Evangeliums verbunden waren. Die Decke ist flach; bisweilen fehlt sie ganz, so daß das Gebälk des Daches sichtbar ist. Die Hauptdenkmäler des altchristlichen Basilikenstils werden wir natürlich in der Reichshauptstadt Rom zu suchen haben. Nicht mehr erhalten ist die durch den berühmten Prachtbau der Renaissancezeit ersetzte St. Peterbasilika. Die südlich vor den Mauern von Rom liegende Basilika von St. Paul (Abb. 60) war im Jahre 1823 durch einen Brand zerstört worden, ist aber im großen und ganzen in den alten Formen wieder hergestellt worden und gewährt durch ihre Raumfülle, das gewaltige Mittelschiff mit je zwei Seitenschiffen, dem Mosaikschmuck der Apsis u. s. w. das herrlichste Beispiel eines altchristlichen Gotteshauses.



59. Schematischer Grundriß einer Basilika.

Diese Grundform des christlichen Kirchengebäudes hat sich, wie wir schon sagten, überall hin verbreitet. Wir finden es im Osten wie im Westen; ich nenne hier als zwei weitauseinander liegende Beispiele nur noch die Konstan-



60. Basilika St. Paul zu Rom, um 440 n. Chr. erbaut. (Vor dem Brande im Jahre 1823.)

tinische Basilika zu Bethlehem und die Reste der sogenannten Einhardbasilika zu St. Peter und Marcellinus zu Michelstadt im Odenwalde.

Die künstlerische Wirkung der Basilika liegt ursprünglich im Inneren, neben dem das Äußere schlicht und schmucklos erscheint. Dazu trägt auch noch das Fehlen des Turmes bei, der gerade uns für die malerische Wirkung des Kirchengebäudes besonders charakteristisch erscheint. Erst der romanische und gotische Stil haben in weiterer Ausgestaltung des Grundgedankens der Basilika eine gleichmäßige künstlerische Behandlung des Äußeren und des Inneren herbeigeführt. In der deutschen Baukunst des Mittelalters hat der Kirchenbau seine höchsten Triumphe gefeiert.

In Italien dagegen lebt die alte Form noch durch das ganze Mittelalter fort. In ihrem Aufriß lassen uns zahlreiche Kirchen ganz anders wie etwa die gotischen Dome unseres Vaterlandes sofort die altchristliche Basilika erkennen. Häufig erscheint das Äußere völlig schmucklos. In vielen Fällen ist allerdings eine architektonische Gliederung desselben durch Bogenstellungen hergestellt, vor allem aber fällt uns hier der durch geometrische Muster aus verschiedenfarbigem Marmor hergestellte Fassadenschmuck auf. Charakteristisch erscheint auch, daß der durch den Gebrauch der Glocken notwendig gewordene Turm eben infolge des strengeren Festhaltens am alten Basilikentypus meist keine organische Verbindung mit dem Kirchengebäude gefunden hat. So treten z. B. im Dom zu Pisa, dessen Bau 1063 begonnen wurde, die in unseren Kirchen in einem Bauwerke vereinten Teile, das eigentliche Kirchengebäude, der Turm und die Taufkapelle, als selbständige Bauten auf. Die Kuppel über der Vierung ist ebenfalls für zahlreiche italienische Kirchen charakteristisch. Durch Anwendung des Gewölbebaues im Inneren ist natürlich manche Wandlung gegenüber den alten flachgedeckten Basiliken herbeigeführt worden.

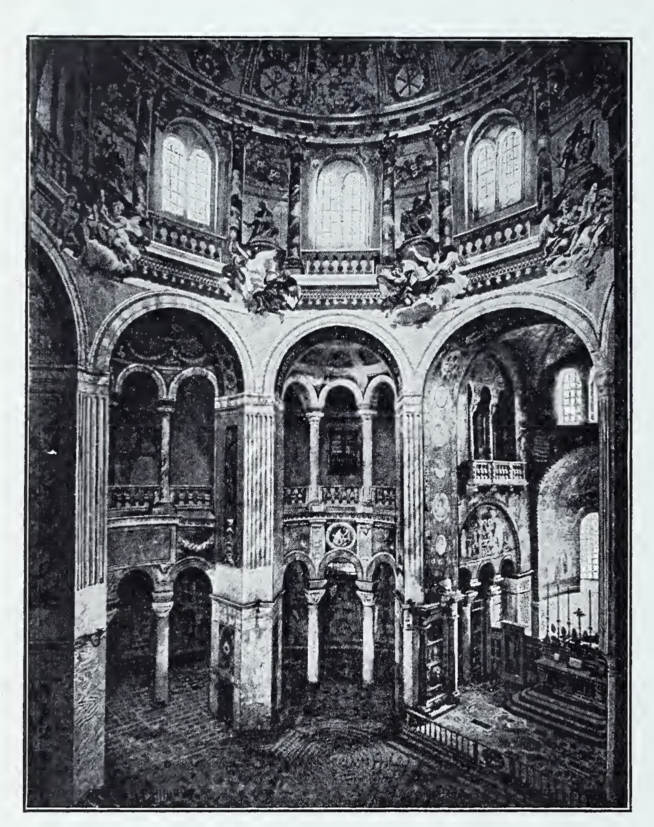
In dem Gebiete der griechischen Kirche hatte sich neben der Basilika noch der Zentralbau entwickelt. Wenn von heidnischen Tempeln in Rom gerade das auf kreisförmigem Grundrisse erbaute Pantheon in ein christliches Gotteshaus umgewandelt wurde, muß eine Berücksichtigung ähnlicher christlicher Kirchen maßgebend gewesen sein. Der Zentralbau eignet sich nun wohl zur Aufführung von Taufkirchen, wo unter der Mitte der Kuppel das Taufbassin seinen natürlichen Platz hatte, und ist so besonders in Italien — ich erinnere an Pisa — zur Verwendung gekommen. Wenn aber der Altar und der Klerus von der Laienwelt auch räumlich getrennt werden sollten, mußte gleich von Anfang an der reine Zentralbau abgewandelt werden.

Das hervorragendste Beispiel dieses nach dem oströmischen Reiche so genannten byzantinischen Stiles bietet die seit der Türkeneroberung in eine Moschee umgewandelte Sophienkirche zu Konstantinopel, die unter Kaiser Justinian (527—565) von Anthemios von Tralles und Isidor von Milet aufgeführt worden war. Im Äußeren tritt der Typus des Zentralbaues wenig klar zu Tage. Anders im Inneren, wo die über dem quadratischen Mittelraum zu fast 54 Meter Höhe emporsteigende, nicht ganz halbkugelförmige Kuppel den Baucharakter völlig beherrscht (Abb. 61). An zwei Seiten dieses Raumes schließen sich halbkreisförmige Nischen an, die sich selbst wieder in je drei Apsiden öffnen. Dadurch,

61. Inneres der Sophienkirche zu Konstantinopel.

daß die seitenschiffartigen Nebenräume an den beiden anderen Seiten sich gegen den Mittelraum mit Säulenstellungen in zwei Stockwerken öffnen, erhält dieser doch wieder den Charakter eines Mittelschiffes. So erblicken wir in der Sophienkirche bei aller Großartigkeit der Anlage eine nicht ganz glückliche Verschmelzung von Zentralbau und Basilika.

Ist nun die Anwendung des Zentralbaues besonders für die orientalische Kirche charakteristisch, so ist doch auch, abgesehen von den Taufkirchen, der Westen davon nicht unberührt geblieben. Das interessanteste Denkmal bietet uns Ravenna im Podelta. Seine uneinnehmbare Lage hatte den weströmischen Kaiser Honorius veranlaßt, hier seinen Sitz zu wählen; hier nahm später auch der große Ostgotenkönig Theodorich seine Residenz. Aus dieser Zeit ragen in der jetzt stillen Stadt noch manche Denkmäler empor. Der merkwürdigste Bau ist die Kirche S. Vitale, deren Bauzeit in die Jahre 526 bis 547 fällt. Orientalischer Einfluß ist unverkennbar. Der Grundriß ist ziemlich kompliziert. Die achtseitige Kuppel, die auf acht durch Halbkreisbögen verbundenen Pfeilern ruht, wird auf sieben Seiten von Halbkuppeln umgeben. Um diese zieht sich dann ein achtseitiger Umgang herum, der sich in zwei Geschossen mit je drei auf Säulen ruhenden Bogenstellungen gegen die Halbkuppeln öffnet. Nach der achten Seite zu fehlt diese Anordnung; hier treten wir in den Altarraum und die dahinter liegende Apsis (Abb. 62).



62. Innenansicht der Kirche San Vitale zu Ravenna.

Ein anderer Zentralbau Ravennas ist das Grabmal des Theodorich, das in dem zehneckigen Unterbau einen Kultraum, in dem runden Oberbau die eigentliche Grabkammer enthält. Die Kuppel besteht aus einem einzigen gewaltigen Marmorblocke. Hier liegt natürlich keine Anlehnung an byzantinische Vorbilder vor, vielmehr nur eine Weiterbildung italischer Zentralgrabbauten, wie wir sie z. B. im Mausoleum Hadrians kennen lernten. Dabei zeigt das Grabmal in



63. Mosaikbild aus dem 6. Jahrhundert in der Kirche San Vitale zu Ravenna: Kaiser Justinian mit Gefolge.

seiner spärlichen Ornamentation nationalgermanische Motive; der deckende Marmorblock erinnert uns an die gewaltigen Steinplatten auf heimischen Hünengräbern.

Ravenna verödete, aber das nördlich der Po- und Etschmündung auf den angeschwemmten Nehrungen entstandene Venedig blühte als freie Handelsstadt mehr und mehr auf. Seine vielfachen, durch die Jahrhunderte gepflegten Beziehungen zum Oriente bewirkten hier im Anschluß an byzantinische Vorbilder einen Umbau der Hauptkirche des Stadtheiligen St. Markus, der jenes fast märchenhafte Werk schuf, vor dem noch in fernerer Zukunft Tausende und aber Tausende staunend stehen werden. Den Kaufmannsgeschlechtern der stolzen Lagunenstadt genügte die im 11. Jahrhundert erbaute Basilika nicht mehr, und so erfolgte im 13. Jahrhundert der Umbau, der eine gewaltige Kuppel über die Vierung, je vier über die Kreuzarme setzte.

In unseren kurzen Schilderungen der berühmtesten Basiliken und Zentralbauten dieser Zeit haben wir gleichsam nur das architektonische Gerippe gegeben. Was ihnen erst Farbe und Leben verleiht, das ist die prächtige Ausstattung des Inneren mit Tabernakelaltären (Altären mit Baldachin), Schranken, Ambonen, Kronleuchtern, vor allem aber der Schmuck der Wände, Kuppeln und Wölbungen mit vielfarbigen Mosaiken. Solche waren, wie wir sahen, dem Altertum nicht fremd gewesen, aber jetzt erst finden sie umfassende Anwendung. Die geringe Berücksichtigung der Einzelheiten, die in dem Stoffe bedingt war, machte sie gerade zum Wandschmucke höchst geeignet, wo alles auf die monumentale Wirkung ankam. So bedingten sie dann gerade hauptsächlich den Charakter der Bauwerke mit. Viel ist verloren gegangen, im Orient hat oft, z. B. auch in der Sophienkirche, bei Umwandlung christlicher Kirchen in Moscheen der bilderfeindliche Geist des Islam die Übertünchung dieses Bilderschmuckes veranlaßt. Dagegen haben sich vor allem in verschiedenen Bauten Roms und Ravennas Denkmäler dieser Kunstübung erhalten.

Die älteren Werke zeigen direkten Zusammenhang mit der Kunst der Katakomben, sie lassen das Fortleben der hellenistisch-römischen Kunst noch ganz wohl erkennen. Die Gestalten Christi und der Apostel erscheinen entweder über dem Bogen am Ende des Mittelschiffes der Basiliken oder an der Wölbung der Apsiden. Die antike Tracht, in der sie auftreten, erklärt auch ferner noch das Festhalten an der guten alten Überlieferung. Als sich dagegen am kaiserlichen Hofe in Konstantinopel die bekannte steifprächtige Hoftracht herausbildete, machte sich beim Fehlen guter alter Vorlagen eine gewisse Steifheit in der Darstellung des Kaisers und seines Gefolges, die häufig neben den Heiligengestalten als Bilderschmuck vorkommen, bemerkbar und übertrug sich dann allmählich auch auf die Darstellung dieser. Die Naturbeobachtung schwindet mehr und mehr, es entstehen für die irdischen und himmlischen Gewalthaber jene ernsten und steifen Typen, mit denen wir heut den Begriff byzantinisch verbinden. Neben dem packenden Gesamteindrucke, den diese Mosaiken als Schmuck der Architektur hervorrufen, ist es häufig nur das Bildnisartige, das uns, z. B. in der Darstellung Kaiser Justinians und seines Gefolges in S. Vitale zu Ravenna, zu fesseln vermag — eine Thatsache, die uns an die steifen Bildnisstatuen der altägyptischen Herrscher erinnert (Abb. 63). In ganzen Bilderfolgen finden sich allmählich auch Darstellungen aus dem Leben Christi



64. Die Kirche des heiligen Basilius in Moskau, erbaut unter Iwan IV.

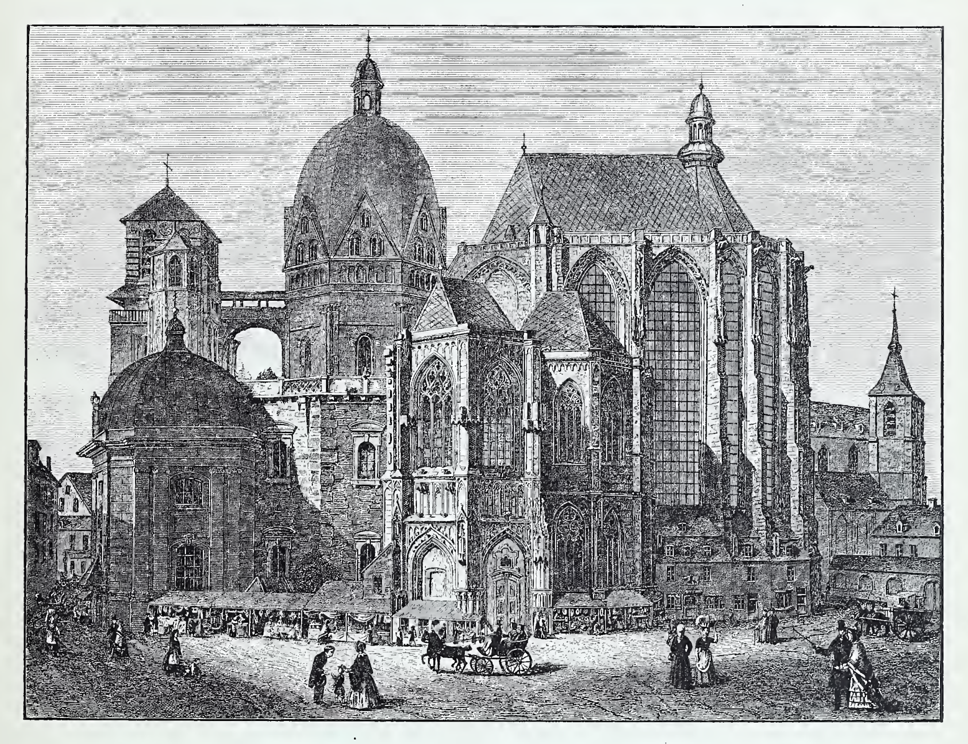
und der Heiligen. Erinnern uns die älteren, an deren Stelle uns häufig die kleinen Bilder in alten Handschriften als Ersatz dienen müssen, vielfach noch an Werke der späteren römischen Kunst, so tritt doch auch hier später die Erstarrung ein. Jeder Vorgang erhält sein Schema, das durch die Jahrhunderte bis auf unsere Tage im Gebiete der orientalischen Kirchen immer und immer bei Veränderungen im einzelnen wiederholt wird. Das bedeutet natürlich die völlige Erstarrung einer wirklichen Kunstthätigkeit. In Rußland stellt sich nicht nur auf dem Gebiete des Kirchenschmuckes, sondern auch auf dem der kirchlichen Architektur die Kunst als ein Ausläufer der alten byzantinischen dar. Niemand wird den märchenhaften Eindruck vergessen, den die russischen Kirchen in ihrer äußeren

und inneren Farbenpracht, den unzähligen Heiligenbildern auf Goldgrund, den im Sonnenglanze funkelnden vergoldeten Kuppeln, auf ihn gemacht haben. Ihnen gegenüber bilden die in den letzten beiden Jahrhunderten in größeren Städten entstandenen Kirchen mit abendländischen Formen die Minderzahl und wollen uns auch zu dem altertümlichen Kultus dieser Kirche wenig passen.

Die auf den verschiedensten Ursachen beruhende geschichtliche Entwickelung hat Westeuropa vor dieser Erstarrung der Kunst bewahrt, wenn auch das oströmische Reich auf diesem Gebiete, wie wir am Beispiele von Ravenna und Venedig sahen, nicht ganz ohne Wirkung auf die abendländische Kirche geblieben ist, da es im Besitze der künstlerischen Technik und doch auch einiger besseren Traditionen blieb, während die hereinbrechende Überschwemmung des Westens durch die germanischen Barbaren mit der alten griechisch-römischne Kultur auch deren Kunstübung fast völlig den Untergang bereitete. Wir werden uns deswegen nicht wundern, wenn bei fast völligem Fehlen einer nationalen Kunstweise Karl der Große, dessen diplomatische Beziehungen sich weit in den Orient bis in das Gebiet des Islam erstreckten, an die römisch-byzantinische Kunst wenigstens indirekt anknüpfte und somit die erste kurzlebige Renaissance der alten Kunst diesseits der Alpen ins Leben rief.

Das klassische Denkmal der Erneuerung altchristlich-byzantinischer Formen auf deutschem Boden ist die Pfalzkapelle des großen Herrschers in seiner Lieblingsresidenz Aachen. Sie entstand in den Jahren 796—804 als ein Zentralbau, bei dem S. Vitale in Ravenna, mehr noch vielleicht S. Maria della Rotonda zu Brescia als Vorbild gedient haben. Ansegis und Odo werden als die Meister genannt, die das Werk unter der Oberleitung von Karls Biographen und Geheimschreiber Einhard aufgeführt haben. Neben antiken Säulen verschiedenen Gepräges, die Karl aus Italien kommen ließ, finden sich gleichzeitige rohe Granitsäulen und Kapitäle in dem Baue; auch die Technik ist noch eine mangelhafte. Der Grundriß zeigt einen achteckigen Mittelbau, um den ein niedriger, nach außen sechzehneckiger Raum sich in der Höhe von zwei Stockwerken herumzieht, so daß der Mittelraum noch durch darüber befindliche Fenster direktes Licht empfängt. Große Bogenöffnungen verbinden diese Räume mit einander. Die doppelt so hohen des ersten Stockwerkes, von dessen Emporen der Hof dem Gottesdienste beiwohnte, werden wiederum durch zwei über einander befindliche Säulenstellungen aus je zwei Säulen gegliedert. An diesen Hauptbau schlossen sich nach Ost und West, das Prinzip des Zentralbaues durchbrechend, der hohe Chor und eine Vorhalle an. An Stelle des ersteren ist im 14. Jahrhundert die gotische Choranlage getreten, die wir auf Abb. 65 sehen. Sie macht zusammen mit der karlingischen Hofkapelle ein merkwürdiges architektonisches Gebilde aus, erwies sich aber bei dem späteren Charakter der Kirche als bischöflicher Kathedrale und der Kleinheit des alten Chors als nötig. Sicher war auch ein Ersatz der Pfalzkapelle durch ein mächtiges gotisches Langhaus geplant, und nur der Mangel an Mitteln hat uns neben anderen Umständen, die so häufig mittelalterliche Bauten von großer Anlage bis in unsere Zeit unvollendet ließen — ich erinnere nur an den Kölner Dom — das interessante karlingische Denkmal erhalten.

Es hat auf den Kirchenbau in unserem Vaterlande keinen bestimmenden Einfluß ausgeübt. Nur wenige Bauten sind in direkter Nachahmung der Pfalzkapelle aufgeführt worden. Sonst finden sich durch das Mittelalter hindurch Zentralbauten nur als kleinere Kapellen, z. B. von Burgen, als Tauf- oder Begräbniskapellen, da sie eben wegen ihrer Grundrißform zu Gemeinde- oder Domkirchen sich nicht eigneten. Vielmehr nahm man die langgestreckte Basilika auch in Deutschland als Grundtypus auf und entwickelte sie dann in eigentümlicher Weise fort. Wenn auch schon frühzeitig Steinbauten vorkommen, so hatte doch der Holzbau von der Einführung des Christentums durch die von den



65. Das Münster zu Aachen (vor dem Ausbau des Westturmes).

britischen Inseln kommenden Mönche an bis ins 11. Jahrhundert die weiteste Verbreitung. Selbst die größeren Kathedralen waren häufig zuerst aus Holz hergestellt. Erst der zunehmende Reichtum der Kirchen, die Feuergefährlichkeit des Stoffes, die allmählich erlangte höhere Technik verbunden mit steigendem Form- und Kunstsinn ließen dann an ihre Stelle allmählich steinerne Bauwerke treten.

Natürlich ging der höher kultivierte Westen und Süden des Reiches damit voran, während z. B. noch die unter Heinrich dem Löwen 1163 geweihte Marienkirche zu Lübeck ein Holzbau war. Die Kunst hatte an ihnen geringen Anteil, nur in Norwegen hat sich der kirchliche Holzbaustil unter dem Einflusse eigentümlicher nationaler Motive in den sogenannten Stabkirchen künstlerisch entwickelt.

Ihre äußere Erscheinung wird durch die hohen und steilen Dächer, den um die Kirche laufenden Umgang, vor allem aber durch das reiche, altnordische Motive zeigende Schnitzwerk bedingt (Abb. 66). Die in Deutschland bekannteste norwegische Stabkirche ist die des Kirchspiels Wang, die König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen im Jahre 1841 aus dem Abbruche kaufte und bei dem Dorfe Brückenberg im Riesengebirge in malerischer Lage wieder aufrichten ließ. Wie in Norwegen hat man auch anderwärts, wo der Holzreichtum der Wälder und die Armut einer dünngesäten Bevölkerung mit maßgebend waren an dieser Bauweise durch Jahrhunderte festgehalten, ohne es zu einer künstlerischen Ausbildung bringen zu



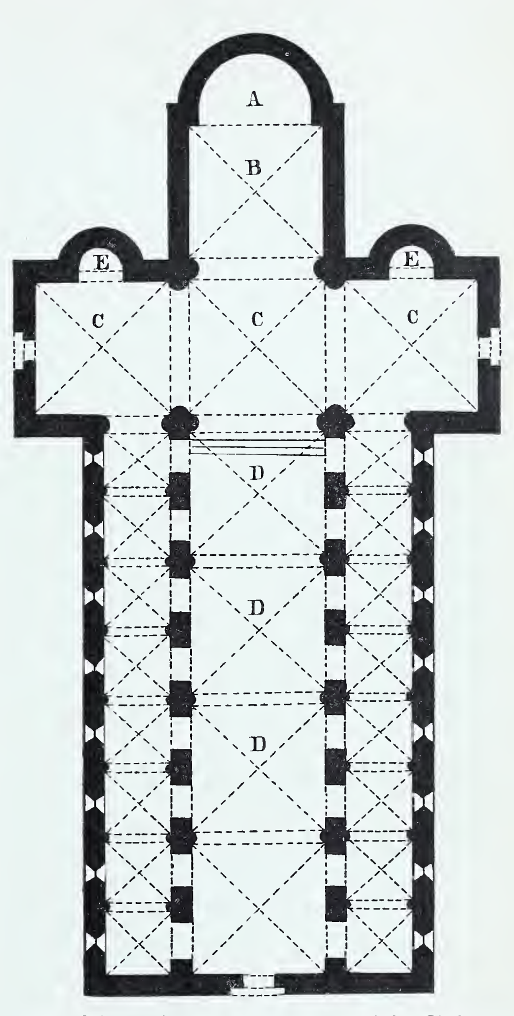
66. Holzkirche in Hitterdal in Norwegen.

können. So zieht sich noch heute, in neuester Zeit allerdings vielfach durch massive Neubauten ersetzt, eine lange Reihe von Holzkirchen von der Bukowina bis nach Oberschlesien, in einzelnen Ausläufern bis Pommern und Preußen.

Mit zunehmender Verwendung des Hausteins bildete sich auf Grundlage des Auf- und Grundrisses der Basilika ein neuer eigentümlicher Kirchenbaustil heraus, den wir in der Kunstgeschichte romanisch nennen. Dieser Name will den neuen Stil nicht etwa als ein Erzeugnis der romanischen Völker hinstellen — hat er doch seine vollkommenste Ausbildung in Deutschland erhalten — er will nur besagen, daß römische Elemente, vor allem die Grundform des Kirchengebäudes selbst, in ihm umgebildet worden sind, wie man ja auch die aus der Umbildung des Lateinischen entstandenen Sprachen als romanische bezeichnet.

Die ersten Bauten, die man nach der Karlingerzeit als romanisch ansprechen darf, wenn sie auch noch nicht die volle Ausbildung des Stiles zeigen, fallen ins 10. Jahrhundert. Die beiden folgenden Jahrhunderte sahen seine Hauptblüte. Während dann im 13. Jahrhundert in den altdeutschen Gebieten der Übergang in die Gotik sich vollzieht, erhält sich der romanische Stil in den den Slawen abgerungenen Teilen unseres Vaterlandes mit ihrer rückständigen Kultur noch länger, im Gebiete des Backsteins in Nordostdeutschland bleibt sogar während der ganzen gotischen Epoche an manchem Bauwerk etwas von der Massigkeit der romanischen Denkmäler haften.

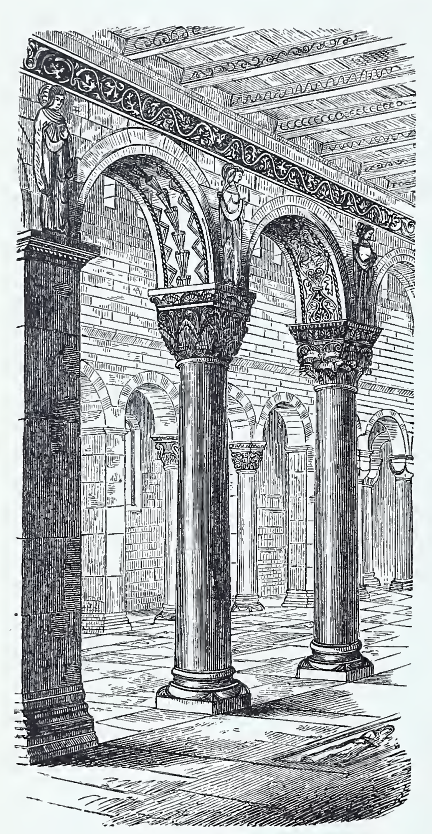
Wie im frühen Mittelalter der Klerus gegenüber der Laienwelt den Vertreter einer höheren Kultur und Bildung darstellte, so hatte er auch fast allein die Leitung der kirchlichen Bauten unter sich. Die hervorragendsten Denkmäler des romanischen Stiles sind Kathedral- und Klosterkirchen, da ja natürlich in den Domkapiteln und klösterlichen Genossenschaften am meisten künstlerische Kräfte vorhanden waren und sie außerdem bei ihrer steigenden Ausstattung mit Gütern und Liegenschaften auch über die materiellen Mittel verfügten. Schließlich konnte sich in damaliger Zeit auch nur innerhalb solcher Körperschaften eine künstlerische Tradition herausbilden.



67. Schematischer Grundriß einer romanischen Kirche.

Wie bei der altchristlichen Basilika besprechen wir auch hier die Anlage zunächst im Anschluß an den idealen Grundriß einer romanischen Kirche (Abb. 67). Wir erkennen das Grundschema der Basilika sofort wieder. Es fällt uns zunächst nur auf, daß die Apsis (A) sich nicht direkt an das Querhaus (C) oder bei dessen Fehlen an das Mittelschiff (D) anschließt, sondern noch ein auf quadratischer Grundlage ruhender Bauteil (B) eingeschoben ist. Er bildet zusammen mit dem Quadrat unter der Vierung und mit der Apsis den hohen Chor. Der Altar findet jetzt seine Aufstellung in der halbkreisförmigen Nische, während in dem vorliegenden Raume an den Längsseiten die Bänke für die Kanoniker

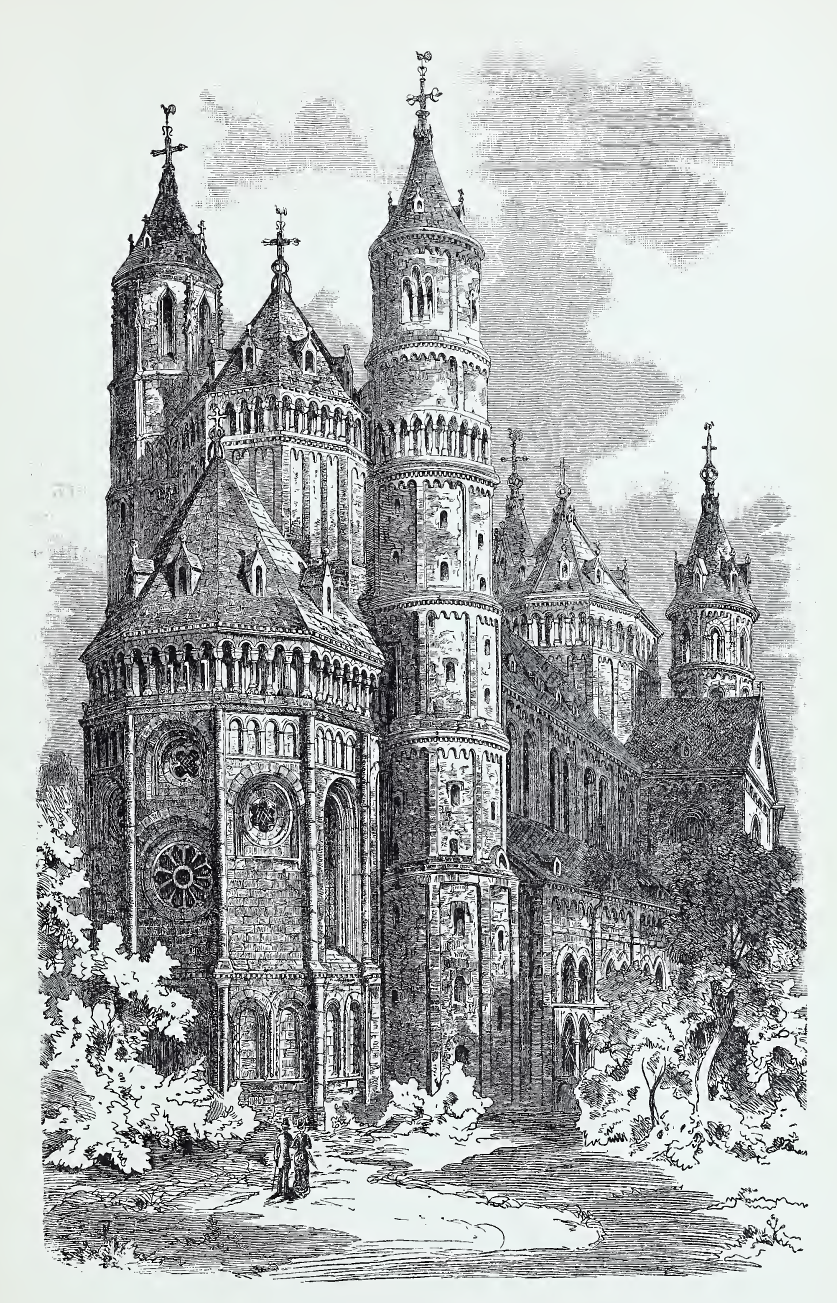
oder Mönche ihre Stelle haben. Außerdem verlangt aber auch der reicher ausgebildete Altardienst einen größeren Raum. Kleinere Nebenapsiden an dem Querhause (E) dienen zur Aufnahme von anderen Altären. Bei großen Dom- und Klosterkirchen findet sich häufig noch eine Westapsis, auch eine Wiederholung des Querschiffes im Westen. Die Stufen, die im Grundrisse am Ende des Mittelschiffes angedeutet sind, lassen uns erkennen, daß der Fußboden von Querhaus und Chor über dem des sogenannten Langhauses liegt. Unter ihnen befindet sich eine niedrige Unterkirche oder Krypta, die dem Totenkulte geweiht ist.



68. Aus der Michaeliskirche zu Hildesheim.

Die älteren romanischen Kirchen sind gleich den meisten Basiliken flach gedeckt. Das interessanteste Beispiel einer solchen ist die St. Michaeliskirche zu Hildesheim, aus deren Inneren wir einen Ausschnitt geben — einen Blick aus dem nördlichen Seitenschiff ins Mittelschiff (Abb. 68). Die große kunstgeschichtliche Bedeutung der Decke des Mittelschiffes beruht in ihrer den Stammbaum Christi darstellenden Bemalung. Die Kirche selbst ist unter Beibehaltung von Resten eines Baues aus dem Beginne des 11. Jahrhunderts im 12. Jahrhundert neu aufgeführt worden. Von der größten Bedeutung für die künstlerische Ausbildung des romanischen Kirchenbaues war die Einführung der Wölbung. Während in Frankreich hauptsächlich das Tonnengewölbe in Anwendung kam, wurde in unserem Vaterlande das Kreuzgewölbe bevorzugt. Das Tonnengewölbe ruht als Halbcylinder gleichmäßig auf den beiden gegenüberliegenden Wänden, auf denen es sich erhebt. Das Kreuzgewölbe dagegen, das man sich aus zwei sich schneidenden Tonnengewölben entstanden denken kann, bedarf nur an den vier Ecken der Stützen. Es kann aber nur auf quadratischer Grundlage aufgeführt werden. Daraus erklärt sich die überall wiederkehrende Verwendung des Quadrates im Grundriß. Auf je ein Gewölbequadrat des Mittelschiffes kommen demgemäß zwei in den Seitenschiffen.

Die doppelt so hohen Wände des ersteren ruhen auf Rundbogen, die von Säulen oder viereckigen Pfeilern getragen werden. Danach unterscheidet man Pfeiler- und Säulenbasiliken, jedoch kommt auch Stützenwechsel vor, wie z. B. in St. Michael in Hildesheim je ein Pfeiler mit zwei Säulen abwechselt. Während die älteren Kapitäle noch Anklänge, ja bisweilen direkte Nachahmung antik-korinthischer Kapitäle aufweisen, nehmen sie später ganz ausgesprochen



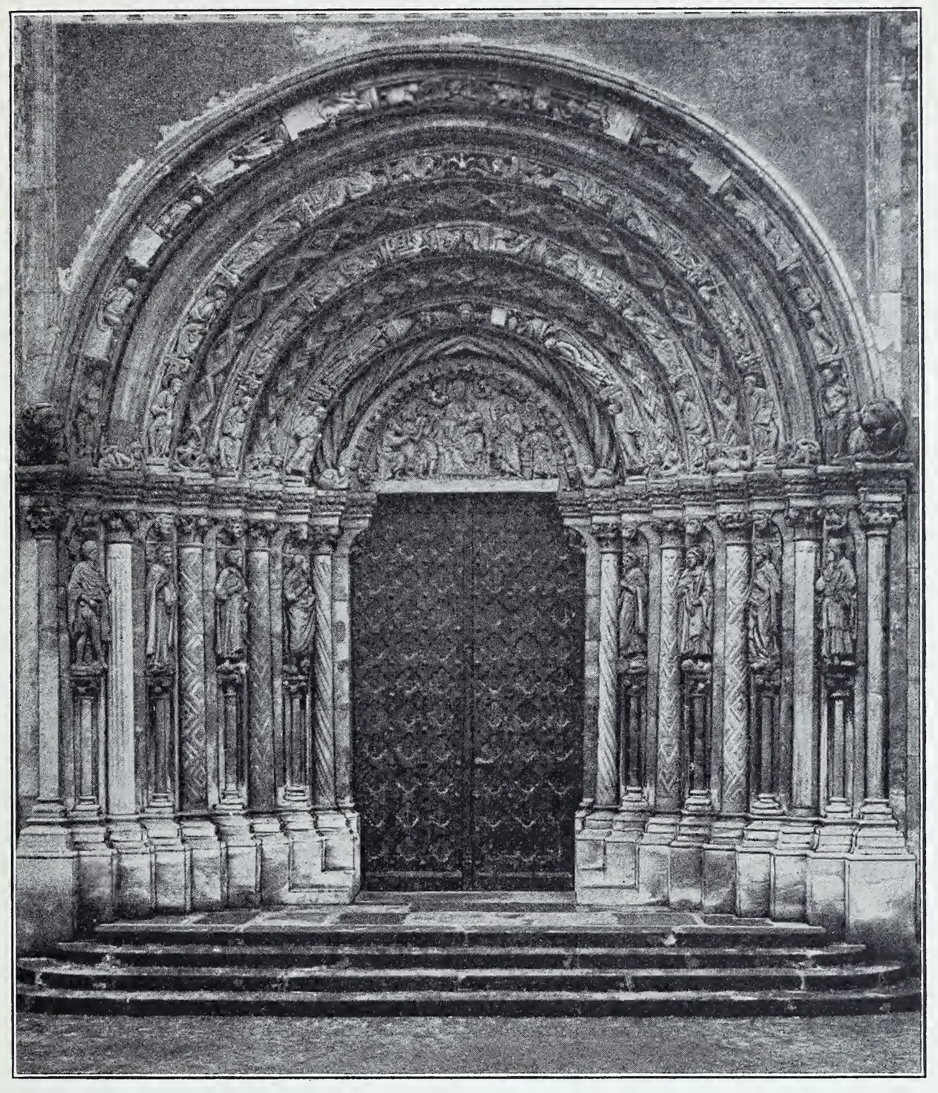
69. Der Dom zu Worms.

national bedingte Formen und Ornamente an. Neben glatten, würfelförmigen Kapitälen, die zur Überführung in den Kreisgrundriß der Säulen nach unten zu abschrägen, sind besonders zahlreich solche, die romanisches Rankenwerk, Motive aus der Tier- und Pflanzenwelt aufweisen. Die Verbindung des Kapitäls mit den aufsitzenden Bogen vermittelt, wie es Abbildung 68 erkennen läßt, eine viereckige, Kämpfer genannte Platte. Endlich erscheinen für die romanische Säule die an ihrem Fuße auf der Basis angebrachten stilisierten vier Eckblätter charakteristisch.

Neben der durch den Gewölbebau bedingten Weiterentwickelung des Basilikenschemas ist besonders hervorzuheben, daß der romanische Stil auch dem Äußeren eine künstlerische Ausgestaltung zu geben sich bemüht. Vor allem ist von Wichtigkeit, daß er eine organische Verbindung des Glockenturmes mit dem Kirchengebäude anstrebt und auch so völlig erreicht, daß uns beide fast unzertrennlich erscheinen, eine turmlose Kirche auf uns einen unfertigen Eindruck macht. Bei den großen Dom- und Klosterkirchen vervielfältigt sich die Zahl der Türme. Wie die Abbildung des Domes zu Worms erkennen läßt, kommen dann zu den zwei Türmen an der Westfront der Kirche, zwischen denen hier ein zweiter Chor hervortritt, noch zwei neben dem Ostchor, daneben steigen zwischen den Westtürmen und über der Vierung (von Langhaus und Querhaus) noch zwei massigere Kuppeltürme auf. Bietet so das Gebäude im ganzen einen äußerst malerischen Eindruck, so wird derselbe im einzelnen noch durch die Rundbogenfriese verstärkt, die sich unter dem Hauptgesimse und an dem oberen Rande der einzelnen Turmstockwerke hinziehen. Eine weitere Gliederung der Wände führen vortretende bandartige Mauerstreifen, sogenannte Lisenen, herbei, die sich in regelmäßiger Abwechselung von den besprochenen Rundbogenfriesen herabziehen. Der Dom zu Worms zeigt als reichere Anlage an deren Stelle auch auf Säulen ruhende Rundbogengalerien. Charakteristisch für romanische Kirchen ist die Vereinigung von zwei bis drei der rundbogig geschlossenen Fenster derart, daß die zusammenstoßenden Bogen auf einer Säule ruhen.

Bauwerk und architektonischer Schmuck stehen in einem derartigen Verhältnis zu einander, daß dieser den Baugedanken nie verdunkelt, sondern überall klar zu Tage treten läßt. Romanische Bauten wirken häufig mehr schmucklos, nie überladen. Nur an einer Stelle entfaltet der Stil die ganze Pracht und Fülle seiner Ornamentation, an den Portalen. Die älteren sind natürlich einfacher, erst die spätere Zeit schafft jene Prachtportale, als deren hervorragendstes Beispiel wir die sogenannte goldene Pforte am Dome zu Freiberg in Sachsen bringen (Abb. 70). Die reiche Verwendung von Gold bei ihrer ehemaligen Bemalung hat ihr diesen Namen gegeben. Die Laibung des Portals ist abgeschrägt. Ornamentierte Säulen wechseln mit ausgenischten Pfeilern, an denen alttestamentliche Gestalten auf niedrigen Säulen Aufstellung gefunden haben. Die dadurch gegebene Gliederung der Laibung setzt sich auch in dem Rundbogenschluß des Portals fort. Das halbkreisförmige Feld über der eigentlichen Thür, das Tympanon, enthält gewöhnlich ein Reliefbild, hier die Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande.

Selten ist ein größerer mittelalterlicher Kirchenbau aus einem Gusse entstanden, noch seltener ist uns ein solcher unverändert überkommen. Steigende

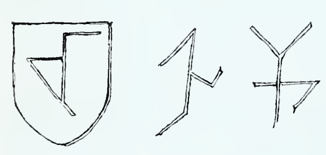


70. Die goldene Pforte am Dome zu Freiberg.

Bedürfnisse an Raum, aber auch der Wunsch, ein dem wachsenden Ansehen und Reichtum der Kirche entsprechendes Bauwerk zu errichten, sind dabei mit maßgebend gewesen. Dann wurde wohl nur ein Teil des Gebäudes zum Zwecke des Neubaues niedergerissen, während der andere vorläufig noch zum Gottesdienste benutzt wurde. Der eintretende Mangel an Mitteln, kriegerische Verwickelungen, der Tod eines kunstliebenden Bischofes und Abtes ließen schließlich auf die Fortsetzung des Neubaues verzichten, und so stellt mancher Bau, abgesehen von den Zuthaten der gotischen und späteren Perioden, in sich verschiedene Entwickelungsstufen des romanischen Stiles dar. Als Beispiel wollen

wir kurz die Baugeschichte des Wormser Domes geben. Zu Grunde liegt ein von Bischof Burkhard (1000—1025) begonnener Bau, wahrscheinlich eine flachgedeckte Basilika, der aber erst 1110 vollendet und geweiht worden ist. Auf dem Grundrisse der alten Kirche wurde dann im 12. Jahrhundert das jetzt noch stehende Gebäude aufgeführt; der Neubau der östlichen Teile war vor 1181, der des Westchors vor 1234 vollendet. Von dem alten Baue stammt vielleicht das Erdgeschoß der vier Türme. In gotischer Zeit sind diese dann teilweise verändert worden, ohne daß dadurch der romanische Charakter der Kathedrale im ganzen beeinträchtigt worden wäre.

Rhein auf und Rhein ab treffen wir herrliche romanische Dom- und Stiftskirchen; es seien nur die von Speier und Mainz, St. Gereon, Aposteln und Maria auf dem Kapitol in Köln genannt. Zu anderen Prachtbauten führen uns die Seitenthäler des deutschen Stromes; am Laacher See grüßt uns die mustergültige Abteikirche von Laach, das uralte Trier zeigt uns auf römischen Grundmauern seinen Dom. Neben den Rheinlanden haben wir die Hauptdenkmäler des romanischen Kirchenbaues im Gebiete des sächsischen und thüringischen Stammes zu suchen. Neben der schon erwähnten Michaeliskirche zu Hildesheim nennen wir den in neuerer Zeit stark veränderten Dom und St. Godehard ebendaselbst, den Dom in Naumburg a. S. und die malerischen Trümmer von Paulinzelle im Thüringer Wald.



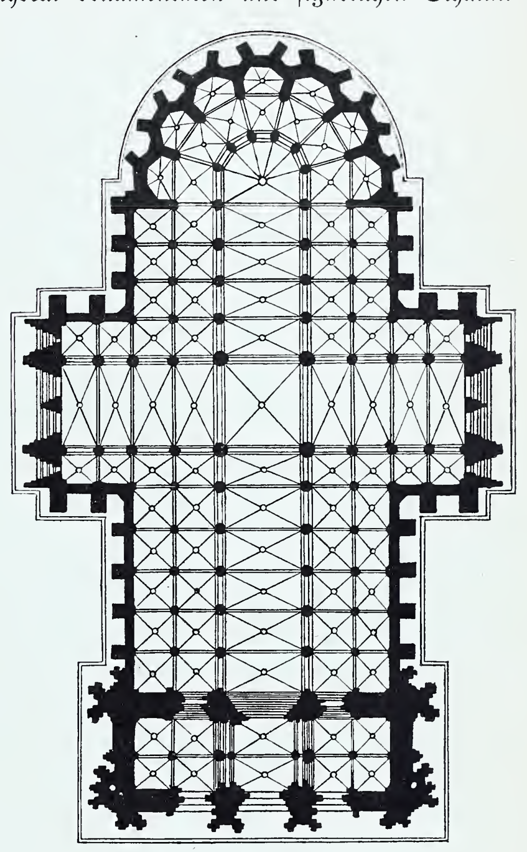
71. Steinmetzzeichen.

Ein Blick auf eine geschichtliche Karte unseres Vaterlandes im Mittelalter läßt uns erkennen, daß zahlreiche Städte, deren Häusermassen die gewaltigen Bischofskirchen überragen, reichsfreie Städte sind, deren Stadtgebiet man von dem gleichnamigen Territorium des bischöflichen Landesherrn zu unterscheiden hat. Seit dem 11. Jahrhundert hatten sich diese Städte — wir nennen nur Bremen und Köln, Straßburg und Speier — die Reichsunmittelbarkeit zum Teil unter dem Schutze der deutschen Könige erkämpft. Das bezeichnet einen wichtigen Wendepunkt in der Geschichte unserer deutschen Heimat, der auch für die Kunst von einschneidender Bedeutung geworden ist. Die bischöflichen Kirchen und die Klöster waren bisher der Mittelpunkt der Bildung und der Kunst gewesen, die demzufolge einen vorherrschend geistlichen Charakter trug. Ihre Stellen nehmen jetzt allmählich die Städte ein, die geistlichen Baumeister werden von Bürgern abgelöst. Diese rechnen mit zum Handwerkerstand und sind wie die Handwerker und auch die Kaufleute in Innungen zusammengefaßt. So bildet sich auch, natürlich örtlich verschieden, ein Ritual heraus, das die Freisprechung des Lehrlings, die Aufnahme des Meisters, Rede und Gegenrede bei Arbeitsnahme oder flüchtiger Einkehr regelt, vor allem aber auch die Kunstgeheimnisse vor unberufenem Auge und Ohr durch nur den Zunftgenossen bekannte Formeln schützt.

Nach dem Holzbaue, in und bei dem an der Baustelle die Steinmetzen ihre Arbeit verrichteten, in dem die Meister, um modern zu reden, ihr Baubureau hatten, nannte man diese Zünfte Bauhütten; natürlich mußten sie, da ihr Handwerk an demselben Orte nicht immer die genügende Beschäftigung fand, da

erprobte Meister zur Aufführung von Neubauten anderswohin Berufungen erhielten, über die örtliche Beschränkung hinausstreben. So vollzieht sich, allerdings erst gegen Ende des Mittelalters, eine allgemeine Organisation der deutschen Hütten, die am 3. Oktober 1498 zu Straßburg die Bestätigung Kaiser Maximilians erhielt.

Handwerk und Kunst sind hier aufs innigste verschmolzen. Die großen Meister, die die Baupläne zu den gewaltigen Dom- und Pfarrkirchen entwarfen, die den Gesellen die Entwürfe zu ihrem ornamentalen und figürlichen Schmuck vorzeichneten, die bei der Leitung des Baues die technischen Schwierigkeiten spielend zu überwinden wußten — sie hatten als Lehrbuben zuerst das rein Handwerkliche erlernen müssen. Erst die moderne Kunstwissenschaft hat aus dem Staube der Archive die Namen vieler Meister ans Licht gezogen. Der Schöpfer tritt fast völlig hinter seinem Werke zurück, und nur wenige Namen haben sich in lebendiger Überlieferung von ihrer Zeit bis heut fortgepflanzt wie der jenes Erwin, der von 1277—1318 den Münsterbau in Straßburg leitete. Häufig deuten nur die sogenannten Steinmetzzeichen, die wir an einzelnen Werkstücken eingehauen sehen, auf die Meister und Gesellen hin, die hier wirkten. Es sind rein geometrische Figuren; die Meisterzeichen sind durch Umrahmung in Schildform ausgezeichnet (Abb. 71).



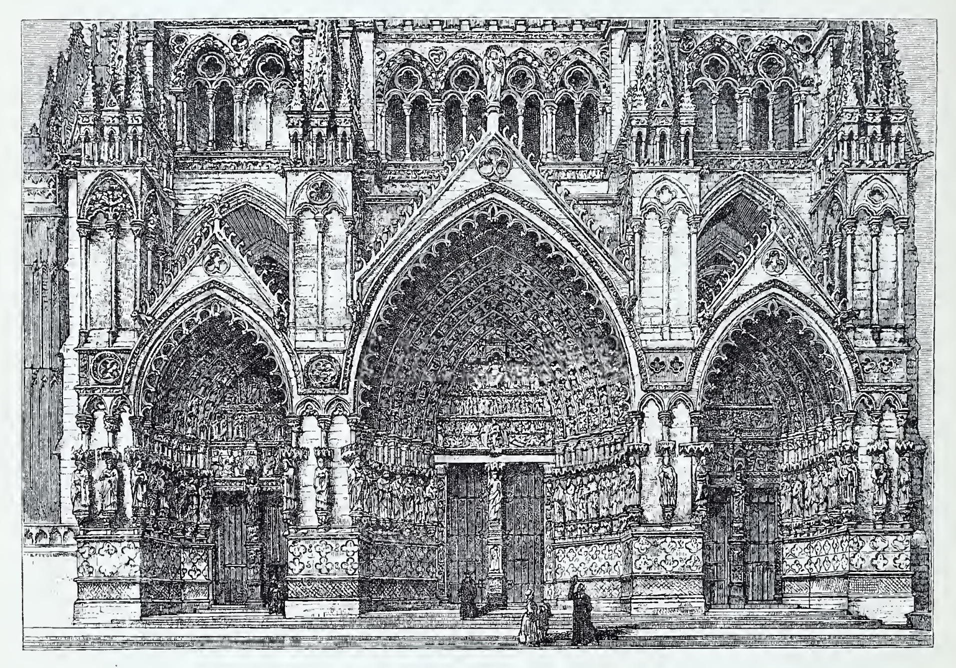
72. Grundriß des Kölner Doms.

Die Blütezeit dieser zünftischen Baukünstler fällt mit der Herrschaft des gotischen Stiles zusammen. Diese jetzt allgemein angenommene Bezeichnung stammt aus Italien. Hier lebte der Name der Goten seit der Völkerwanderung, wo sie die Apenninenhalbinsel durchzogen und unterworfen, Rom mehrfach bedroht und einmal auch erobert hatten, als der roher Barbaren aus dem Norden fort. Als roh und unkünstlerisch bezeichneten mit dem Worte gotisch die Italiener der Renaissance den hauptsächlich jenseits der Alpen herrschenden Stil, dessen Schönheiten sie, im Banne antiker Anschauungen, nicht zu verstehen vermochten.

Die Gotik ist wie ihr romanischer Vorgänger ein Kirchenbaustil und aus ihm durch Aufnahme neuer konstruktiver Elemente und durch Weiterbildung

seiner Zierkunst entstanden. Die Umgegend von Paris ist seine Heimat; als erstes gotisches Bauwerk gilt der Chor der alten Abteikirche von Saint Denis, der nach 1130 von Abt Suger aufgeführt worden ist. Von hier aus verbreitete er sich radial nach dem übrigen Frankreich, England und den nordischen Reichen, der Pyrenäenhalbinsel, Deutschland mit den anstoßenden Slawenländern, endlich auch nach Italien. Bei dieser Wanderung durch verschiedene Länder erlitt er überall nationale Beeinflussungen, die eine reizvolle Mannigfaltigkeit der Erscheinungen hervorbrachten.

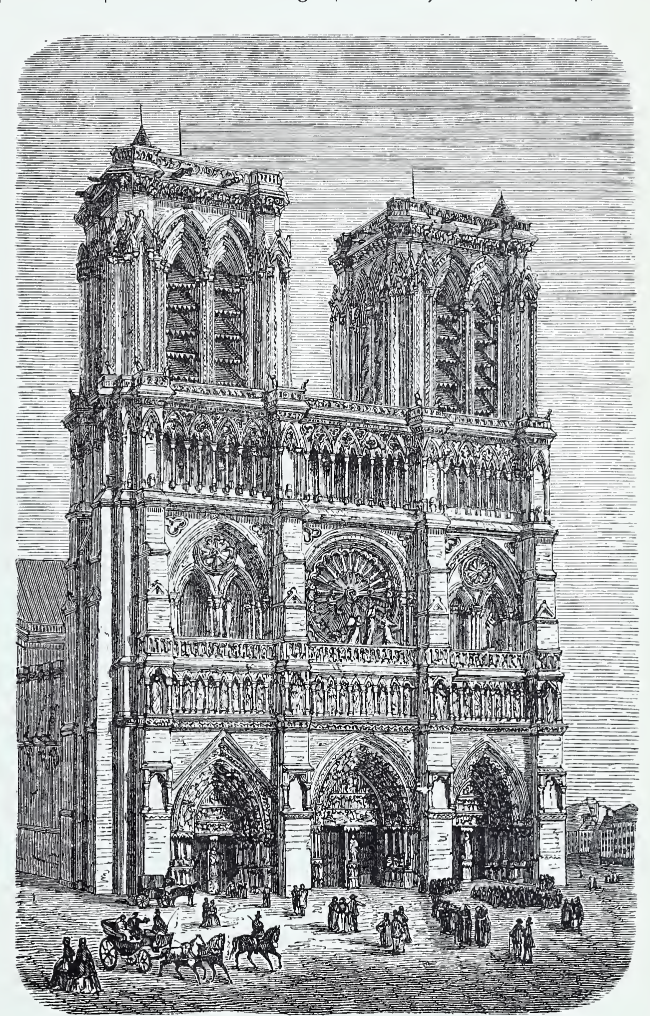
Dem Laien fällt am gotischen Bauwerk hauptsächlich die Verwendung des Spitzbogens auf. Aber nicht in seiner äußerlichen Aufnahme, sondern in seiner



73. Westportal der Kathedrale zu Amiens.
Nach „Les Chroniqueurs“.

konstruktiven Verwendung liegt der große Fortschritt gegen den romanischen Stil. An Stelle der zwei sich schneidenden rundbogigen Tonnengewölbe tritt ein System sich im Spitzbogen schneidender steinerner Rippen. Sie sind die eigentlichen Träger des Gewölbes, die Gewölbkappen zwischen ihnen sind reine Füllung. Ein solches Gewölbe bedarf nicht mehr des quadratischen Grundrisses. Es ist deshalb auch nicht mehr notwendig, daß im Mittelschiffe nur ein Joch zweien der Seitenschiffe entspricht, und so zeigt uns der Plan des Kölner Domes (Abb. 72) die gleiche Zahl von Gewölbjochen im Mittel- wie in den Seitenschiffen, nur daß jene naturgemäß auf länglich rechteckigem Grundrisse ruhen. Der Druck des Gewölbes lastet nun ausschließlich auf den vier Ecken. Ist die Wand an allen Punkten, wo die

einzelnen Rippen an ihr zusammentreffen, genügend unterstützt, so ist der übrige Teil der Mauer für den Schub der Gewölbe ohne Belang, sie können durch mächtige Fensteröffnungen ersetzt werden. Bei einfacheren Bauten, besonders im Gebiet des Ziegelbaues, finden wir die Mauer an jenen Stellen durch vortretende, abgetreppte Pfeiler verstärkt. In den großen Kathedral- und Pfarrkirchen dagegen wird der Druck in kühnen Strebebogen über die niedrigen Seitenschiffe hinweg nach den an diesen aufsteigenden Pfeilern abgeleitet (vergl. Abb. 75).



74. Westansicht von Notre-Dame zu Paris.

Der gotische Stil wirkt auch auf den Grundriß verändernd ein. Unser Plan läßt uns das Grundschema der Basilika sofort erkennen. Häufig genug allerdings fehlt das Kreuzschiff, ebenso wie sich die Verdoppelung der Seitenschiffe nur bei den größeren Bauten findet. An der Westfront sehen wir die gewaltigen Mauern der Türme im Grundrisse, drei Portale führen unter und zwischen ihnen in das Innere. Auch das Kreuzschiff weist je drei Eingänge auf.

Der Chor ist gegen die romanischen Bauten in den Dom- und Klosterkirchen bedeutend verlängert und enthält hier fünf Gewölbjoche. An Stelle der runden Chornische ist ein eckiger Abschluß getreten, von dem aber nur der obere Teil im Äußeren sichtbar ist. In der unteren Hälfte zieht sich um den ganzen Chor in der Breite der Seitenschiffe und in ihrer Fortsetzung ein Umgang herum, der gegen den Chor durch Schranken abgeschlossen ist, sich aber nach außen gegen eine Anzahl polygonal geschlossener Kapellen öffnet. Nur wenige Stufen führen aus dem Langhause

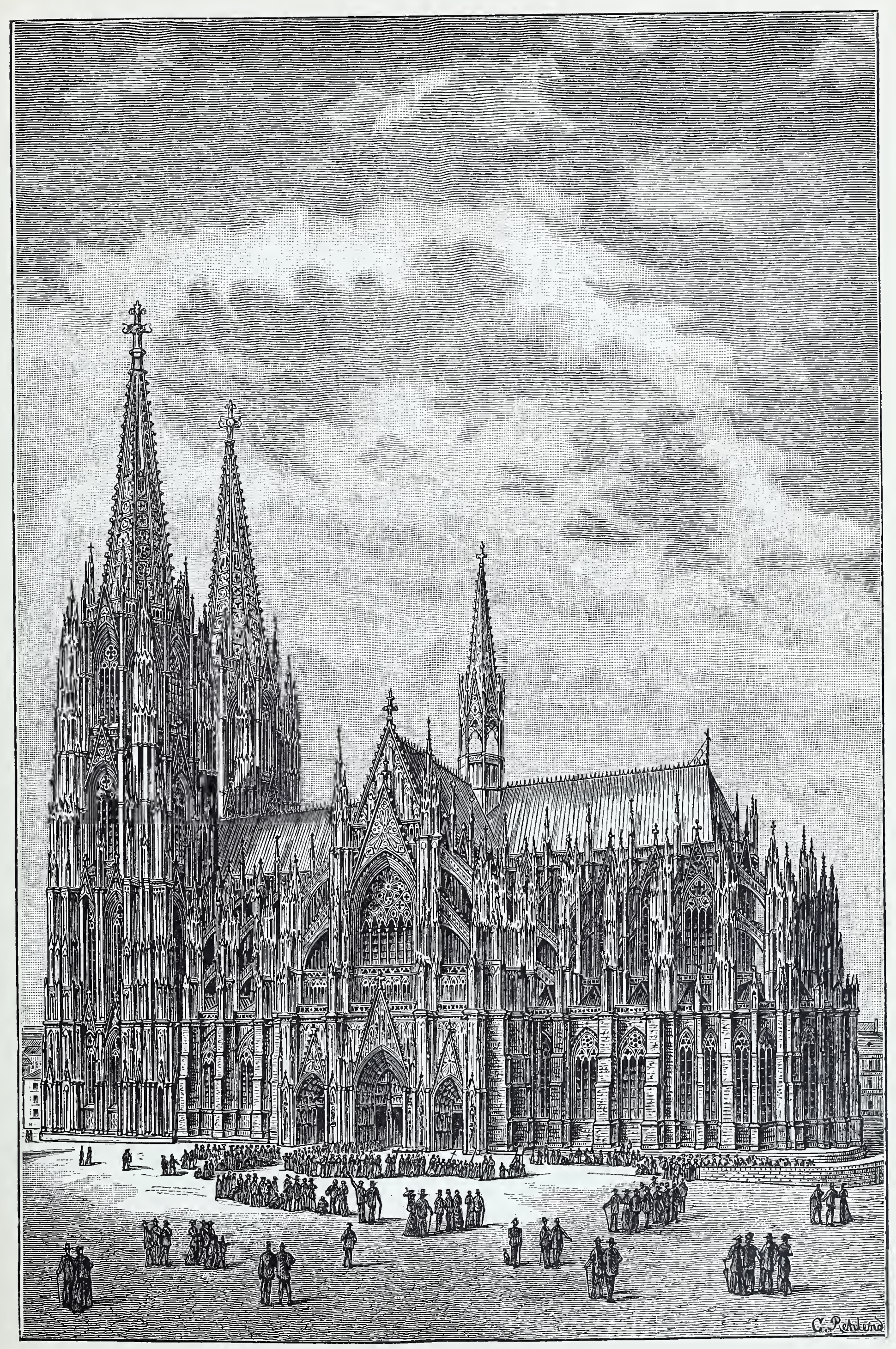
zum hohen Chor, da die Krypten unter diesem jetzt außer Gebrauch kommen. Die in dem Plane kreisrund erscheinenden Pfeiler zeigen auf der Abbildung des Inneren (Abb. 76) ganze Bündel von hervortretenden Säulen, sogenannte Dienste, deren Zahl und Stärke durch die aus ihnen herauswachsenden Rippen des Gewölbes bedingt ist. Neben dem einfachen Kreuzgewölbe finden wir auch aufs reichste gegliederte Sterngewölbe. Die Fläche zwischen den Fenstern des hohen Chors und des Mittelschiffes und den sich nach den Seitenschiffen öffnenden Arkaden belebt gewöhnlich eine Spitzbogengalerie (sogenannte Triforien), die Abb. 76 genau erkennen läßt.

Im Inneren, mehr noch aber am Äußeren entfaltet an dem soeben geschilderten Gerippe der gotische Stil den ganzen Reichtum seiner Zierkunst. Durchgehende Horizontalen finden wir an den Prachtbauten des Stiles gar nicht; immer und immer wieder werden sie von vertikalen Baugliedern durchschnitten; diese Vertikalen verleihen im Verein mit den Spitzbogen der Gotik jenen himmelanweisenden Charakter, der uns an ihr besonders charakteristisch erscheint. Die Schönheit ihrer Schöpfungen wird noch gesteigert durch das Fehlen rechter Winkel; überall erscheinen an der Stelle, wo sie auftreten könnten, die Bauglieder abgeschrägt — das gilt von den Ecken der Pfeiler, von den Gesimsen, von den Laibungen der Portale und Fenster.

Als Beispiel gotischer Portale geben wir die drei Westportale der Kathedrale von Amiens (Abb. 73). Die Fenster werden durch einzelne Pfosten in zwei oder mehr Felder geteilt. Diese Pfosten schließen sich in einer gewissen Höhe zu Spitzbogen zusammen, über denen den Raum in dem Spitzbogen des Fensters einfachere oder kompliziertere Figuren ausfüllen, die aus einzelnen Kreisbogen zusammengesetzt sind. Man nennt diesen Fensterschmuck Maßwerk. Über Portalen und Fenstern steigen steile Giebeldreiecke auf, die in ähnlicher Weise ausgefüllt sind, sogenannte Wimberge. Auf den Schenkeln dieser Dreiecke, wie auf den zierlichen Pyramiden, die die Pfeiler bekrönen, den Fialen, klettern schneckenartige Bildungen, die Krabben, empor; Wimberge und Filialen enden endlich in sogenannten Kreuzblumen, in die auch die Türme ausgehen. In der älteren Zeit streng stilisiert, den romanischen, aus denen sie zum Teil entstanden, ähnlich, entarten die gotischen Zierformen, nachdem sie ihre höchste Blüte im 14. Jahrhundert erreicht, in der Spätzeit, dem Ende des Mittelalters; es macht sich schließlich ein wüster Naturalismus geltend. Aber selbst diese Spätlinge entbehren des Reizes nicht; ihre malerische Wirkung ist häufig noch größer als die der älteren Schöpfungen.

Um Paris entstand die Gotik. Die Westfront von Notre-Dame (Abb. 74) erinnert uns in der Massigkeit der Formen, im starken Hervortreten der Horizontale noch an den romanischen Stil. In den Domkirchen von Reims und Amiens tritt uns der französische Kathedralstil in Aufriß und Grundriß vollendet entgegen.

In Deutschland hielt man länger an der Romanik fest. Erst im 13. Jahrhundert findet die Gotik Eingang. Es entwickelt sich zunächst ein Mischstil, den man auch als Übergangsstil bezeichnet. Bisweilen läßt sich die direkte Nachahmung französischer Vorbilder nachweisen. Es erwacht eine ungeheure



75. Der Dom zu Köln.

Baulust. Manches ältere Bauwerk muß ganz oder teilweise einem Neubau weichen. Ohne Rücksicht auf die vorrätigen oder zu erwartenden Mittel werden die Pläne so großartig angelegt, daß bei ihrem Ausgehen oder beim Eintreten anderer störender Verhältnisse der Bau häufig jahrzehntelange Unterbrechungen erleidet, der frühgotisch begonnene vielleicht nach einem Jahrhundert erst in der Hochgotik fortgesetzt wird, daß er schließlich oft genug ganz einschläft. Das eigentliche Kirchengebäude war die Hauptsache, den Fortbau der Türme überließ man häufig der Nachwelt, und so kommt es, daß noch heute überall unvollendet gebliebene Türme oder turmlose Kirchen über die Häuser der Städte emporragen, wo nicht, wie in Ulm und Regensburg, unsere Zeit die Unterlassung der Vorfahren gut gemacht hat. Mit den Bischöfen und Stiftern wetteiferte der Bürgerstand in der Errichtung von Kirchen; wir staunen in mancher deutschen Stadt den mächtigen Bau der Pfarrkirche an, den eine Bevölkerung von ein paar Tausend Seelen sich errichtet hat. So gewaltig und so reich ist z. B. die Pfarrkirche unserer lieben Frauen zu Ulm, daß man sie gleich den bischöflichen Kirchen als Münster zu bezeichnen pflegt.

Von den Kathedralen im Westen unseres Vaterlandes sind drei kunstgeschichtlich besonders merkwürdig, die Dome von Freiburg i. B., Straßburg und Köln. Die ersten beiden enthalten im Querhause noch romanische Teile, trotzdem erscheint dem Straßburger Münster gegenüber, dessen Bauzeit vom 11. bis ins 15. Jahrhundert reicht, der Freiburger Dom als ein fast einheitlicher Bau. Sein Westturm ist vielleicht die schönste gotische Turmpyramide. Die Perle gotischer Baukunst ist jedoch der Kölner Dom. Auch seine Baugeschichte ist lehrreich, ein Beispiel für das, was wir oben über Pläne und ihre Ausführung in dieser Zeit gesagt haben. Nachdem schon Erzbischof Engelbert (1216—1225) den Plan zu einem Neubau der in die Zeit des großen Karl zurückreichenden Peterskathedrale gefaßt hatte, nahm man ihn in der Mitte des 13. Jahrhunderts wieder auf. Im August 1248 legte Erzbischof Konrad von Hochstaden den Grundstein zu dem Werke, das eine des Bistums und der damals größten Stadt Deutschlands würdiges Baudenkmal werden sollte. Zunächst wurde der hohe Chor nach dem Muster französischer Kathedralen aufgeführt, aber erst 1322 konnte das vollendete Werk eingeweiht werden. Jetzt erst wurde das Langhaus des alten Domes abgetragen, nachdem man vorläufig den Chorbau durch eine Wand nach Osten zu abgeschlossen hatte. Erst 1863 wurde diese beseitigt! Was seit dem 14. Jahrhundert noch entstand, blieb Stückwerk. Das Langhaus wurde zwar 1388 eingeweiht, aber es war nicht über die Pfeilerkapitäle der Nebenschiffe hinausgekommen. Im Jahre 1437 war der südliche Turm bis zum Anfang des dritten Stockwerkes geführt worden, so daß er die Glocken aufnehmen konnte. Noch bis ins 16. Jahrhundert wurde dann an dem Werke gearbeitet, aber es blieb ein Torso. Bis in unsere Zeit ragten der hohe Chor und der unvollendete Turm mit dem zum Aufziehen der Bausteine auf ihm errichteten Krane über die Häusermassen des heiligen Köln empor, wie es uns schon Meister Memling auf einem Bilde des Ursulakastens zu Brügge vor Augen führt. Erst unsere Zeit hat dem herrlichen Werke auf Grund der aufgefundenen alten Pläne die Vollendung gegeben. Im Jahre 1842 wurde

76. Inneres des Kölner Domes.

unter eifrigster Teilnahme des kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelm IV. der Weiterbau wieder aufgenommen. Am 15. Oktober 1880 konnte endlich in Anwesenheit des ersten deutschen Kaisers und fast aller deutscher Fürsten die Weihe des vollendeten Werkes festlich begangen werden. So ist ein großer Teil des Domes neu, aber der Geist der mittelalterlichen Gotik weht uns aus diesen Mauern rein und unverfälscht entgegen. Selten macht ein gotischer Bau von diesen Dimensionen einen so einheitlichen Eindruck.

Unzählig sind die Schöpfungen dieses Stiles in deutschen Landen, herab von mächtigen Domkirchen und hochragenden Pfarrkirchen reicher Städte bis zur schlichten Dorfkirche oder zur kleinen Kapelle am Wegesrand oder auf dem Pfeiler einer Brücke. Mögen gewisse Typen immer wiederkehren, die Zierkunst vermag ihnen noch immer individuellen Charakter zu verleihen, aber selbst die Grundtypen erleiden im Auf- und Grundriß so mannigfaltige Veränderungen, daß uns der wiederkehrende Anblick gotischer Kirchen nie ermüdet.

Die bedeutendste Abweichung vom Aufriß der Basilika stellen die Hallenkirchen dar. Bei ihnen sind die Seitenschiffe bis zur Höhe des Mittelschiffes geführt. Die bekanntesten Beispiele bieten die frühgotische Elisabethkirche zu Marburg, der Stephansdom zu Wien und die Frauenkirche zu München. Die Innenwirkung dieser Bauten ist eine gewaltige.

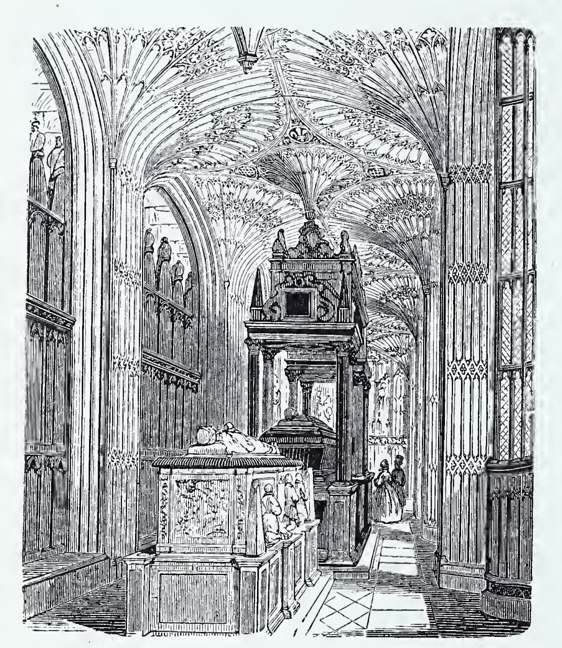
Eine Umwandlung mußte der gotische Stil dort erfahren, wo an Stelle des Hausteins bei dessen Fehlen der Backstein, d. h. der Ziegel trat. Jene Auflösung der Mauern in die gewölbtragenden Strebebogen und Pfeiler war in diesem Stoffe schwieriger. So haben die in ihm erbauten Kirchen größere Wandflächen, sie erscheinen darum massiger; aber selbst hier bringt die Gotik so kühne Schöpfungen hervor, wie die Marienkirche in Lübeck (Abb. 79). Was den Backsteinbauten durch das Fehlen der reichen Steinornamentation abgeht, ersetzt sich auf andere Weise. Zum Teil bemühte man sich mit Glück, die Hausteinformen in gebranntem Thon nachzubilden, so an Portalen, im Fenstermaßwerk, in Friesen u. a. Vor allem aber erhalten diese Werke durch die Verwendung verschiedenfarbiger Ziegel, durch das Weißen der Blenden an Giebeln und Türmen ihr eigentümliches Gepräge. In den Kirchen des nordöstlichen Deutschland tritt uns diese Kunst in ihrer ganzen Eigentümlichkeit entgegen, während anderwärts, z. B. in Schlesien, ein Mischstil dadurch entstanden ist, daß die Mauern in Ziegelbau aufgeführt sind, während der Haustein zu den Architekturteilen Verwendung gefunden hat.

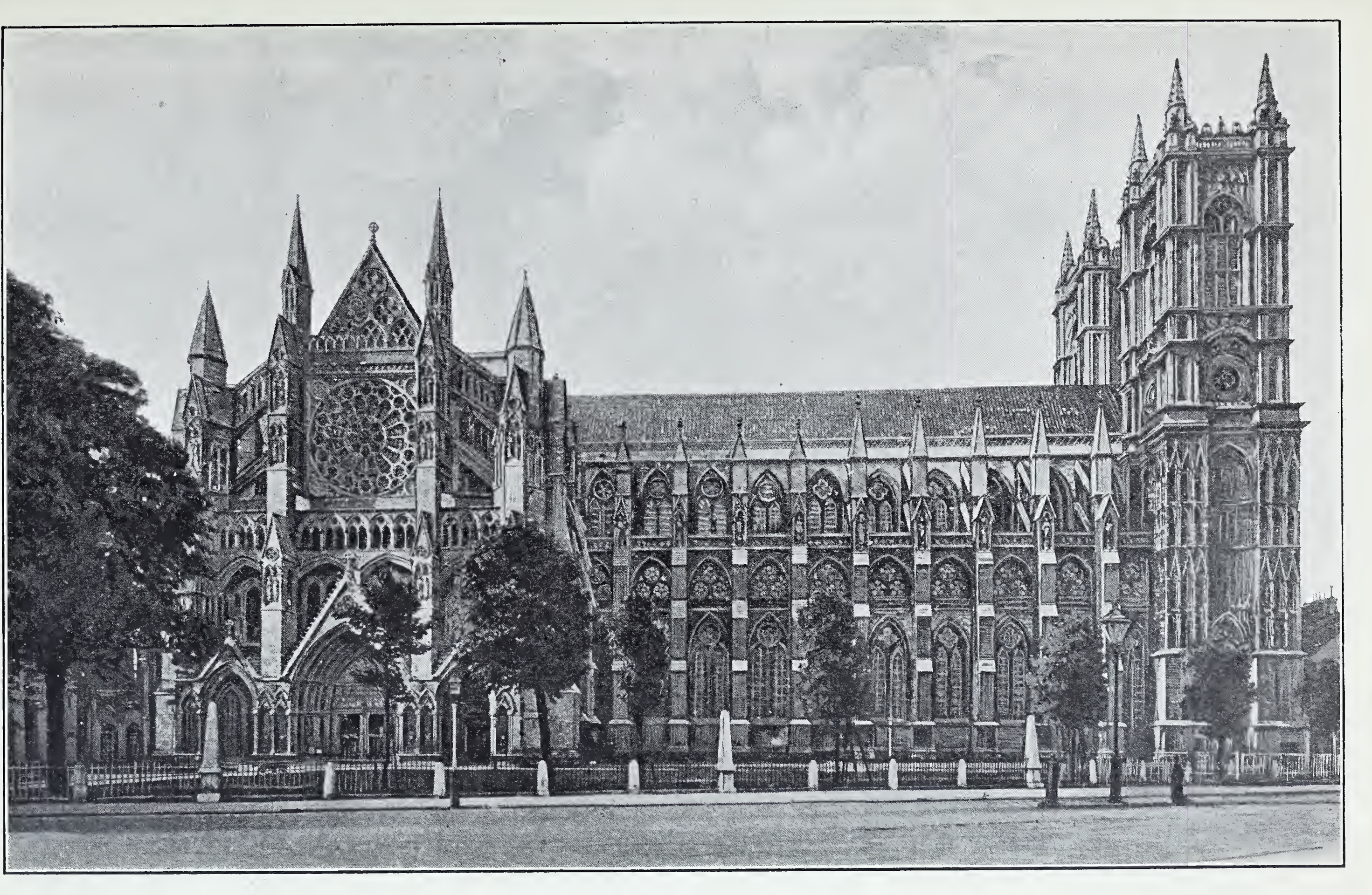
Einen ganz eigentümlichen Charakter trägt die englische Gotik. Im Äußeren fällt uns besonders der Hauptturm auf, der sich sehr häufig über der Vierung von Kreuzschiff und Langschiff erhebt, dort, wo sich bei uns gewöhnlich nur ein zierlicher Dachreiter findet. Ferner sind die Seitenschiffe gewöhnlich höher, so daß das Strebepfeilersystem verkümmert erscheint und das Innere uns mehr an die Hallenkirchen erinnert. Hervorzuheben sind außerdem die gewaltige Länge der englischen Kirchen, der rechtwinkelige Schluß des Chores und das Fehlen des Umgangs und Kapellenkranzes. So wirken diese Schöpfungen nicht so himmelanstrebend, wie unsere deutschen Dome; die Horizontale spielt im Äußeren eine große Rolle. Sie thut es auch im Inneren; infolge der durchgehenden Gesimse unter den

77. Die Marienkirche in Lübeck.

Fenstern und den Triforien erscheint auch hier die Höhenwirkung abgeschwächt. Das Steingewölbe, neben dem sich die Holzdecke erhält und besonders in der Spätzeit eine reiche Ausbildung erfährt, wird als Stern- oder Netzgewölbe prächtig entwickelt. Bei der großen Zahl herrlicher Bauwerke ist es schwer, das und jenes besonders hervorzuheben. Am bekanntesten ist die herrliche Westminsterabtei zu London (Abb. 79). Die Kapelle Heinrichs VII. an ihr (Abb. 78) bietet ein Beispiel der reichen Spätgotik in ihren fächerförmigen Gewölben mit den herabhängenden Schlußsteinen.

Bei aller Verschiedenheit der nationalen Entwickelung trägt der gotische Kirchenbau in Frankreich, Deutschland, England und den von ihnen beeinflußten Nachbargebieten doch so viel gleiche Züge, daß auch der Laie seine Schöpfungen sofort dem Stile zuzuschreiben vermag. Anders in Italien. Bei dem regen Verkehr, der zwischen diesem Lande und denen jenseits der Alpen, vor allem Deutschland, herrschte, mußte die Gotik natürlich auch hier Eingang finden. Im Marmorbau des Mailänder Domes erblicken wir ein unseren Domen nahe verwandtes Werk. An ihm, dessen Aufführung Galeazzo Visconti 1386 begann, haben deutsche Meister mitgearbeitet; vielleicht daß auch im Plane deutscher Einfluß sich direkt geltend gemacht hat. Mit verhältnismäßig geringen Ausnahmen hält man aber in Italien an den durch die Jahrhunderte geheiligten, bis in die christliche Frühzeit reichenden Überlieferungen fest, wie wir schon im Anfange dieses Kapitels auseinandergesetzt haben. Dazu kam dann das hier schon früh erfolgte bewußte Anlehnen an die Antike, das der ihr gerade entgegengesetzten Gotik unbedingt feindlich entgegentreten mußte. Außerdem konnte ihr Auflösen der Wände in weite Fensteröffnungen schon deshalb hier nicht viel Anklang finden, weil sie die aufstrebende Wandmalerei des Platzes für ihre Schöpfungen beraubt hätte. Ein gutes Beispiel spezifisch italienischer Gotik bietet der Dom von Orvieto, der von Sienaer Baumeistern seit dem Ende des 13. Jahrhunderts aufgeführt wurde. Die farbige Behandlung der Marmorfassade mit ihren Mosaikbildern läßt die Abweichung von unseren Kirchen noch mehr hervortreten, obgleich schon das Fehlen eines Turmes, die durchgehenden Horizontalen u. a. einen fremden Eindruck hervorrufen.


78. Kapelle Heinrichs VII. in Westminster.



79. Die Westminsterabtei zu London. (Langhaus und Querschiff.)

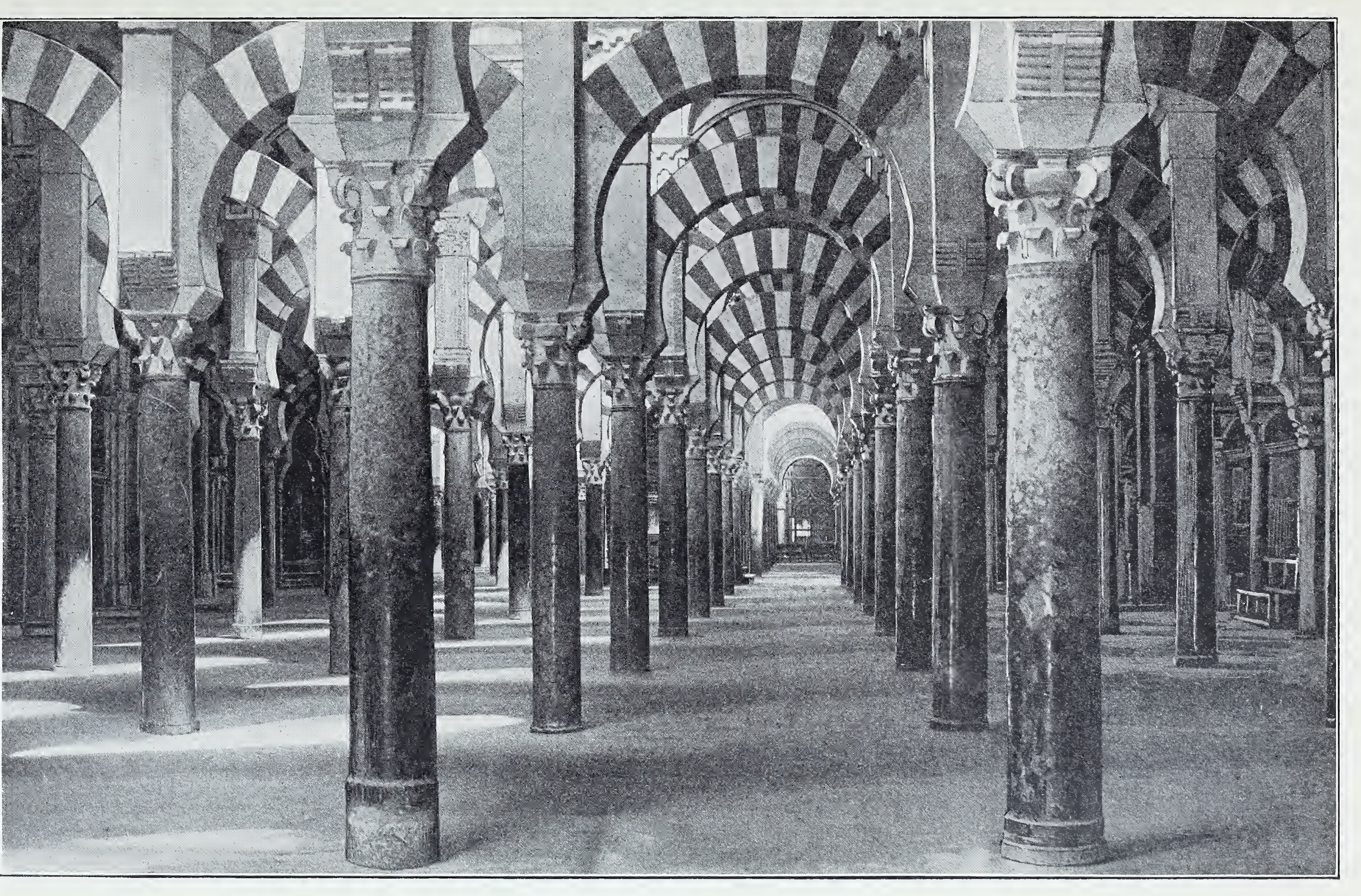
Wir schließen hiermit die Geschichte der christlichen Kirchenbaustile ab. Schon während des langsamen Absterbens der antiken Kunst hatte sich das Christentum in der Basilika und im byzantinischen Zentralbau, später besonders in der Romanik und Gotik eigentümliche Kirchenbaustile geschaffen, von denen dann erst der Profanbau das System und die Formen entlehnte. Mit der ausgehenden Gotik ändert sich das. Seitdem sind noch unzählige Kirchen entstanden; aber soweit sie nicht einfach wie meist im letzten Jahrhundert in jenen Kirchenbaustilen errichtet sind, leihen sie von der Renaissance an ihre Formen vielmehr von den Laienbauten. Was ihnen den kirchlichen Charakter verleiht, das ist nicht der neue Stil, sondern das Alte, das sie in Auf- und Grundriß noch festhalten.

Die Kunst des Islams.

Im 7. Jahrhundert entstand an der Westküste Arabiens eine neue Weltreligion mit dem Glauben an einen Gott, der Islam. Der heilige Krieg, den die Nachfolger des Propheten zu seiner Ausbreitung führen, verschafft ihm bald eine gewaltige Ausdehnung bis tief nach Asien hinein, aber auch das vordere Asien, der Nordrand Afrikas werden erobert, und damit wird das Gebiet der in unfruchtbare dogmatische Streitigkeiten verwickelten Ostkirche sehr eingeschränkt. Von hier aus versucht der Islam auch in Europa einzudringen. Fast die ganze Pyrenäenhalbinsel fällt in die Hände der Araber, Sizilien ist eine Zeitlang ein zwischen Islam und Christentum strittiges Land. Endlich gelingt es den Türken, die von den Arabern den Gedanken der islamitischen Weltherrschaft geerbt haben, nicht nur die ganze Balkanhalbinsel zu erobern, sondern ihre Herrschaft bis über fast ganz Ungarn auszudehnen.

Unter diesen Umständen sollte man eine tiefere Einwirkung auch der islamitischen Kunst auf unsere abendländische vermuten dürfen. Und doch ist dies nicht der Fall. Die Araber waren, als Mohammed auftrat, ein Nomadenvolk, das nur wenige Handelsstädte besaß. Damit fehlten die Vorbedingungen zu einer monumentalen Kunst. Nicht einmal einen Grundtypus für sein Kultgebäude, die Moschee, hat der Islam zu entwickeln vermocht. In den eroberten christlichen Ländern wurden zahllose Kirchen in Moscheen umgewandelt, andererseits wurden byzantinische Motive in Neubauten aufgenommen, so vor allem die Kuppel. Wenn auch die Kibla, die Gebetnische, nach Mekka zu gerichtet sein muß, so hat sie doch nicht den bestimmenden Einfluß erlangt wie etwa die Apsis der christlichen Kirche. Sie ist wie die Kanzel und das Grab des Gründers ganz beliebig angelegt. Selbst die Kuppeln finden sich über im Innern auszuzeichnenden Stellen, ohne daß sie dabei den Grundriß des Gebäudes beeinflussen. Außer Bauwerken, die an unsere Zentralbauten erinnern und wohl auch von byzantinischen Baumeistern errichtet worden sind, finden wir Moscheen als einen Gebäudekomplex um einen viereckigen Hof so angelegt, daß sie bisweilen nur mehr wie eine architektonische Umrahmung desselben aussehen.

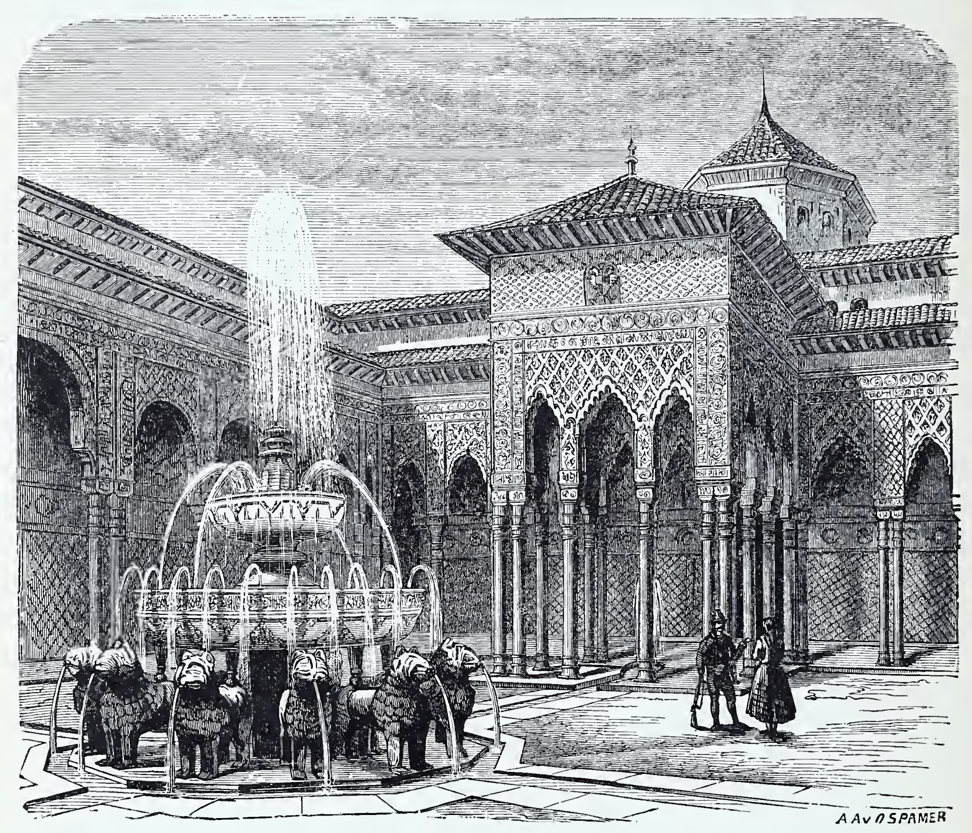
Vor allem fehlt der Kunst des Islam die strenge Gebundenheit des Stils, die innere Notwendigkeit der Bauformen. So sind die mannigfachen Bogen, deren phantastische Formen uns z. B. auch in der Moschee von Cordova



80. Das Innere der Moschee zu Cordova.

auffallen, nicht konstruktiv bedingt, so sind ferner die wabenartigen Bildungen an den Decken nur angeklebtes Schmuckwerk aus Gips oder Holz.

Nicht also darin liegt für die allgemeine Kunstgeschichte die Bedeutung der islamitischen Kunst. Auch eine Plastik und Malerei in unserem Sinne kennt sie nicht. Der Name Arabesken, jetzt insgemein für ornamentale Muster gebraucht, läßt uns erkennen, worin die allgemeine Bedeutung jener beruht. Heut wie im frühen Mittelalter genießen vor allem die Erzeugnisse orientalischer



81. Der Löwenhof in der Alhambra zu Granada.

Weberei, Originalware und Nachahmungen, die weiteste Verbreitung. Die geometrischen Figuren, die zu Grunde liegen, gehen und fließen ineinander über, von einer wird man zur anderen gewiesen. Den höchsten Reiz aber verleiht der vollendete Rhythmus der Farbe; keine drängt sich vor, alle fließen harmonisch ineinander, wie die Linien, innerhalb deren sie auftreten. Der Schmuck der Wandflächen mit solchen Mustern, die phantastischen Bogenformen geben den Schöpfungen dieser Kunst ihr eigentümliches Gepräge.

Auf spanischem Boden, wo die letzten Reste islamitischer Herrschaft sich bis ans Ende des Mittelalters hielten, sind besonders zwei Stätten durch ihre arabischen Baudenkmäler bemerkenswert. Im Dome von Cordova, der früheren

Hauptmoschee der Stadt, finden wir ein prächtiges Beispiel eines mohammedanischen Kultgebäudes (Abb. 80). Hinter einem Vorhofe liegt die Moschee, deren Inneres in siebzehn Schiffe gegliedert ist. Der ursprüngliche Bau, der in das 5. Jahrhundert zurückreicht, enthielt deren nur zehn. Ein spätes, zumeist erst dem 14. Jahrhundert angehöriges Beispiel eines fürstlichen Palastes bietet die weltberühmte Alhambra zu Granada. Hier scheint die Wunderwelt des Orients, die uns aus den Erzählungen von „1001 Nacht" von Kindheit an vertraut ist, ihre Auferstehung zu feiern. Hier vor allem können wir die Schönheit des arabischen Ornaments in den mannigfaltigsten Beispielen bewundern; wir nennen nur die prächtige Thür der Torre de las Infantes. Abbildung 81 zeigt den mit Säulengängen umgebenen Löwenhof, der uns in den das Becken tragenden Löwen eines der seltenen Beispiele islamitischer Skulptur vor Augen führt.

Die nationale Kunst Deutschlands im Mittelalter.

Die Kunst des Mittelalters, vor allem die Architektur, ist hauptsächlich eine kirchliche. Wie das Christentum von außen her unserem Volke gebracht worden ist, so kam — das haben wir des näheren ausgeführt — das christliche Kultgebäude ebenfalls als etwas Fremdes zu uns, um erst im romanischen Stil national umgebildet zu werden. Der deutsche Profanbau dagegen trägt von Anfang an nationale Züge. Unsere Vorfahren waren ein Bauernvolk; Städte gab es außer in den von den Römern eroberten Rhein- und Donaugegenden in der Frühzeit unserer Geschichte nicht.

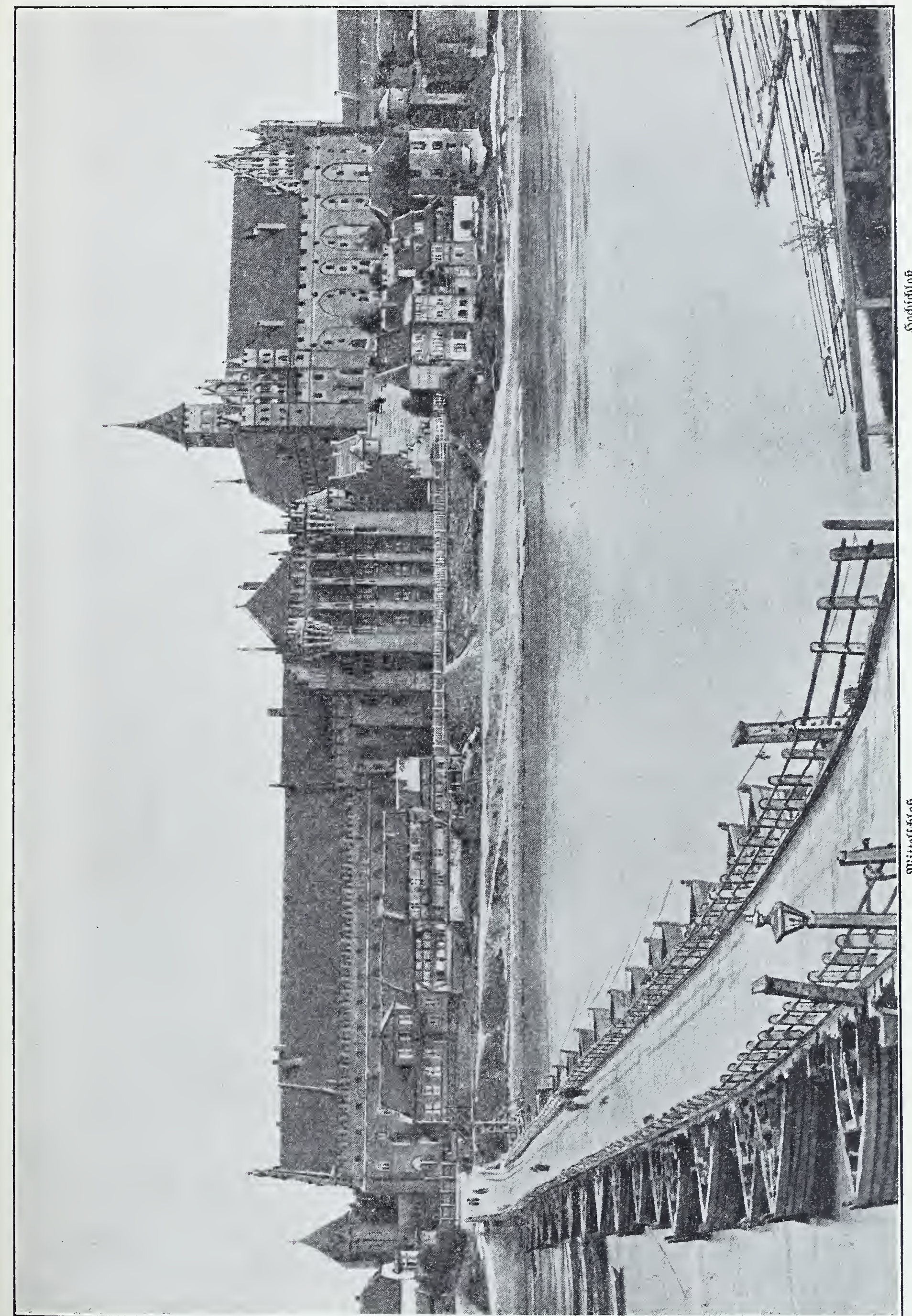
Am Bauernhaus unterscheidet man zwei Haupttypen, die sich im Wechsel der Jahrhunderte bis heutigentags erhalten haben: das fränkische, das sich in ganz Mitteldeutschland findet und neben sich als Wohnhaus noch die anderen landwirtschaftlichen Gebäude bedingt — und das sächsische Haus, das alles unter einem Dache vereinigt und sich von den alten Sachsengauen durch die deutsche Kolonisation weit nach dem ehemals slawischen Osten verbreitet hat. Abgesehen von einzelnen Zügen schlichter Bauernkunst hat die Kunst keinen Anteil an ihnen. Dasselbe gilt im allgemeinen fast durch das ganze Mittelalter von zahlreichen Burgen. Ihre Sicherung durch Mauern und Türme war die Hauptsache, hinter der alles übrige zurücktrat. So malerisch die Burgtrümmer heute von manchem Gipfel herniederschauen oder sich im Tieflande über einem Wasserkranz emporheben mögen, so wenig angenehm war der Aufenthalt in den niederen Räumen des Palas, des Wohnhauses der Burg, das sich oft genug vom Bauernhause in nichts unterschied. Eine Ausnahme machten naturgemäß im Laufe der Entwickelung die größeren Fürstenburgen. Hier erfahren zunächst Palas und Burgkapelle eine reichere künstlerische Ausgestaltung. Die Kapelle bewegt sich natürlich in den der Zeit entsprechenden kirchlichen Stilformen, aber auch der Palas entlehnt diese. Das bekannteste Beispiel bietet die berühmte Kaiserpfalz zu Goslar (Abb. 82), die nach der Wiedererrichtung des Deutschen Reiches eine glänzende Erneuerung erfahren hat. Der mächtige Kaiser Heinrich III. hatte das Bauwerk durch den aus dem Kloster Hirschau berufenen, also mönchischen Baumeister Benno aufführen lassen. Der Hauptraum ist der im oberen Geschoß gelegene,

flachgedeckte Saal, der durch sieben aus je drei Fenstern bestehende Öffnungen sein Licht erhält und sich fast durch das ganze Gebäude hinzieht. In der Mitte ist von außen ein erhöhter Giebelbau sichtbar, in dem sich über den unteren Fenstern noch eine weitere Fensterstellung findet. Im Innern ist dieser Raum mit einer Holzdecke in Form eines Tonnengewölbes überdeckt. Die einzelnen Architekturformen entsprechen völlig den in der kirchlichen Kunst gebräuchlichen, der große Saal des Palas aber ist der echt nationale Hauptraum des Hauses, wie er uns in der niedersächsischen Diele noch heute entgegentritt.



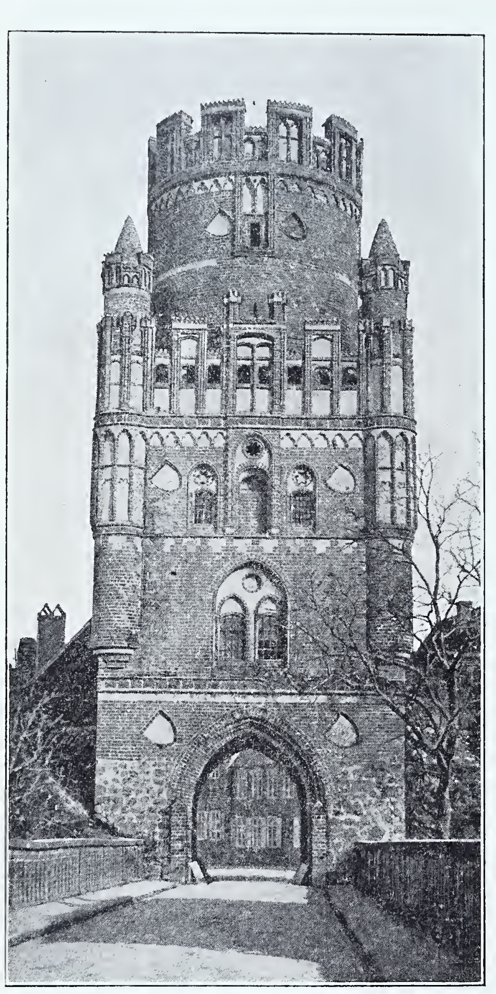
82. Die Kaiserpfalz und die Ulrichskapelle in Goslar.

Ein prächtiges Beispiel einer Hochburg aus romanischer Zeit bietet uns die Wartburg bei Eisenach. Künstlerisch sind auch hier eigentlich nur der Palas mit seinen Sälen und die Burgkapelle von Interesse. Der durch die Gotik bedingte Stilwechsel vollzieht sich naturgemäß auch beim Burgenbau, auf den auch anderes, Verbesserungen in der Befestigungskunst, Umwandlung der sozialen Verhältnisse, Verbreiterung der Lebensführung, ändernd einwirken. Eine reiche gotische Anlage bietet die neuerdings ausgebaute Albrechtsburg zu Meißen. In den Zellengewölben des dreistöckigen Hauptbaues, in dem fünfgeschossigen Treppenturme, in der Umrahmung der Portale zeigt sich die ganze Üppigkeit der Spätgotik. Eine eigentümliche Spielart der Burg bilden die im ehemaligen Gebiete des Deutschen Ritterordens gelegenen Schlösser, zugleich Wehrbauten und Ordenshäuser. Dazu kommt in der Marienburg an der Nogat als drittes noch der



83. Schloß Marienburg.

Charakter als Residenz des im Fürstenrange stehenden Hochmeisters (Abb. 83). So stellt sie sich als ein Komplex verschiedenster Bauten dar; sie umfaßt zwei Burgen, das im 13. Jahrhundert gegründete Hochschloß und das jüngere Mittelschloß, das die Wohnräume des Hochmeisters, darunter den großen Festsaal, den großen Konventsremter, enthält. Drei schlanke Granitsäulen tragen das prachtvolle Fächergewölbe dieses stimmungsvollen Raumes.

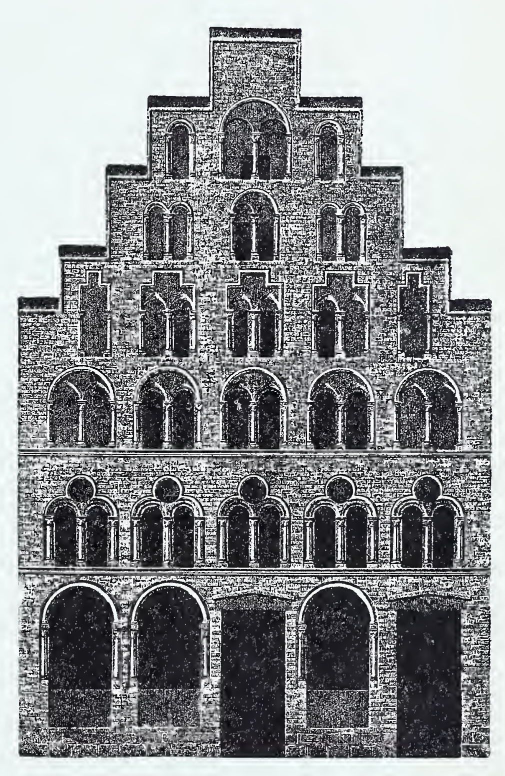


84. Das Ünglinger Thor zu Stendal.

Nicht in den Burgen, in den städtischen Bauten vielmehr hat die Profanarchitektur des deutschen Mittelalters ihre hervorragendsten Schöpfungen gezeitigt. Wie bei den Burgen zieht sich auch um die Städte ein System von Befestigungswerken, Mauern und Türmen herum. Wenn es nun auch seine Hauptaufgabe ist, dem städtischen Gemeinwesen Schutz zu verleihen, so sollen doch nach den Ansichten des selbstbewußten Bürgertums wenigstens die Hauptthore zugleich Zeugnis vom Reichtum und von der Bedeutung der Stadt ablegen. Neben solchen, die nur durch ihre Masse imponieren, finden wir andere, wo der fortifikatorische Gedanke eine entsprechende künstlerische Einkleidung gefunden hat. Noch so zahlreich sind solche Thortürme in deutschen Landen erhalten, daß die Auswahl schwer fällt. Im Gebiete des norddeutschen Backsteinbaues sind in Anlehnung an die von uns charakterisierten Kirchen die Türme in ihren Flächen durch getünchte Blenden gegliedert, das Mauerwerk durch Verwendung verschiedenfarbiger Formsteine belebt. Zu den schönsten Denkmälern gehört das Ünglinger Thor zu Stendal, das auf einem älteren Granitunterbau um 1440 errichtet worden ist (Abb. 84).

Der Mauerkranz mit seinen Thor- und Mauertürmen und die über ihm aufragenden Kirchen bestimmen das Stadtbild, wie es uns bei manchem Orte unseres Vaterlandes — ich nenne nur Rothenburg a. d. Tauber — noch heute entgegentritt. Lange bleiben, selbst auf den Hauptplätzen und -straßen, die

meisten Häuser rohe Bedürfnisbauten ohne jeden künstlerischen Schmuck. Naturgemäß geht zu einer Zeit, wo das Einzelindividuum hinter der Körperschaft zurücktritt, der er angehört, das öffentliche Bauwerk dem privaten in der künstlerischen Ausgestaltung voraus, allmählich erst folgt dieses nach. In beiden verschmelzen wie im Palas der Burg kirchliche und nationale Elemente. Charakteristisch wird neben dem steilen Giebeldreieck, das der Straße zugekehrt ist, auch die Abtreppung der Giebel. Wir finden sie schon in dem ältesten erhaltenen deutschen Privathause, dem des Geschlechts der Overstolze zu Köln aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts (Abb. 85). Hier erscheinen auch schon die (romanisch umrahmten) Blendnischen, die später ebenfalls immer wiederkehren.



85. Wohnhaus der Familie Overstolz in Köln.

Der ganze Stolz des aufstrebenden Bürgertums findet seinen prägnanten Ausdruck in den prachtvollen Rathäusern, Tuchhallen, Gildehäusern, die in ihrer künstlerischen Ausstattung gleichsam einen Wertmesser für den Reichtum und die Bedeutung der Stadt zur Zeit ihrer Errichtung abgeben. Allen voran gehen die reichen flandrischen Städte Brügge, Brüssel, Gent, Löwen u. a. Andere hervorragende Bauten werden wir in den deutschen Hansestädten zu suchen haben; wir erwähnen hier nur das Rathaus zu Lübeck (Abb. 77 rechts, z. T. in der Renaissancezeit umgebaut), das Rathaus und den Artushof zu Danzig. Aus dem Innern des Reiches seien die prächtigen Rathäuser von Braunschweig (Altstadt) und Breslau genannt. An jenem ist von etwa 1250—1468 gebaut worden. An der inneren Seite des in rechtem Winkel angelegten Gebäudes zieht sich ein Laubengang durch seine zwei Geschosse. Die Ausfüllung der oberen Spitzbogen mit Maßwerk läßt direkte Anlehnung an kirchliche Vorbilder erkennen. Dasselbe zeigt sich in Breslau in der ganzen Anlage eines von zwei schmaleren Flügeln begleiteten Hauptbaues mit selbständigen Giebeln, der Anordnung des Ratsturmes im Westen, eines Kapellenerkers im Osten. Bei den gotischen Profanbauten darf man nicht vergessen anzuführen, daß sehr häufig Thüren und Fenster horizontal oder in ganz flachem Bogen geschlossen sind, um flachgedeckten Räumen eine größere Lichtzufuhr zu vermitteln.

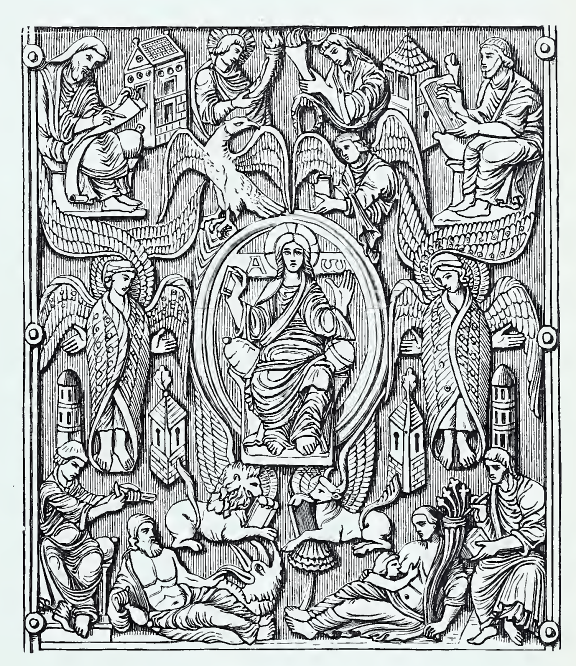
Von der in nationaler Weise hochentwickelten Architektur wenden wir uns zu den Anfängen unserer nationalen **Plastik** und **Malerei**. Ihre Schöpfungen trugen zunächst durchaus ornamentalen Charakter und dienten zum Schmuck von Geräten und Waffen. Schon früh aber, als unsere Vorfahren mit der Römerwelt in Verbindung traten, mehr noch, als sie, die Heimat verlassend, das Römerreich in der großen Völkerwanderung überschwemmten, mischen sich damit antik-römische Motive, doch so, daß das altheimische Element die Oberhand behält. Es findet eben nur ein unbewußtes Herübernehmen des Fremden statt. Eine bewußte Übernahme, die erste Renaissance, bringt erst das Zeitalter des großen Karl, dessen kirchliche Bauthätigkeit wir schon charakterisiert haben. Werke der Monumentalplastik sind nicht erhalten. Dagegen besitzen wir einen Ersatz dafür in einer kleinen **Bronzebildsäule** eines karlingischen Fürsten im Museum Carnavalet zu Paris, die aus dem Metzer Domschatze stammt (Abb. 86). Wohl mit Recht, wenn auch nicht unbestritten, spricht man das Werk als ein Bildnis Karls selbst an. Die Nachahmung eines antiken Reiterstandbildes ist unverkennbar, auch die Reinheit der Formengebung spricht dafür. In Tracht und Haltung aber ist die Figur durchaus originell, das Fremde ist in ihr national verarbeitet.



86. Karl der Große (?).
Bronzebildsäule aus dem Domschatz zu Metz im Museum Carnavalet zu Paris.

Eine Gruppe anderer plastischer Werke bilden die **Elfenbeinreliefs**. Sie gehen auf jene Schreibtäfelchen zurück, die in Rom die Konsuln am Tage ihres Amtsantritts als Geschenke verteilten. Natürlich hat sich inzwischen der Bilderkreis in den christlichen verwandelt, der schon eine gewisse Formulierung erhalten hat (vgl. S. 86 f.). Manches Elfenbeinwerk in deutschen Kirchen und Sammlungen ist Einfuhr aus Italien oder dem byzantinischen Reiche. In den heimischen kämpft der fremde Typus mit den nationalen Formen, bisweilen kommt dabei ein

ziemlich ungeschicktes Erzeugnis zustande, aber man muß, was für zahlreiche Werke des Mittelalters gilt, beachten, was der Künstler gewollt und wie er dem mit unvollkommenen Mitteln Ausdruck verliehen hat. Als Beispiel bringen wir einen Teil der Elfenbeinreliefs, mit denen der Einband des sogenannten langen Evangelienbuches in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen geschmückt ist. Abb. 87 zeigt Christus (der ältere unbärtige Typus) in der Glorie des himmlischen Jerusalem, das durch die Häuser oder Türme angedeutet ist. Cherubim und die vier Evangelistensymbole umgeben ihn zunächst. An den Ecken erblicken wir die Evangelisten selbst, zwischen ihnen oben Sonne und Mond, unten Wasser und Erde. Die noch unter dem Einfluß der Antike stehenden Vorbilder lassen sich inhaltlich wie formal leicht erkennen. Von der Hand des Mönches Tutilo ist die Rückseite mit der Himmelfahrt Mariä. Hier macht sich allerdings das Fehlen von Vorlagen besonders in der naturwidrigen Faltenanordnung bemerkbar. Die Elfenbeintechnik hat sich noch durch Jahrhunderte erhalten, sie wird im späteren Mittelalter besonders auch zu profanen Zwecken verwendet. So sind z. B. zahlreiche Schächtelchen und Spiegelkapseln mit Liebesscenen aus der Zeit der Minnesänger geschmückt.



87. Vom Elfenbeinrelief des Tutilo.

Denselben Bilderkreis, wie bei den Elfenbeinreliefs, nur erweitert, finden wir in den Miniaturen, dem kostbaren Bilderschmuck der Handschriften. Mit den beiden Kunstströmungen aus Italien und Byzanz fließt in Deutschland eine dritte zusammen, die von den britischen Inseln kommt. Hatte doch von da aus das innere Deutschland die Predigt des Evangeliums erhalten. In dem thronenden Christus aus dem Evangeliarium Karls des Großen erkennen wir noch das Nachklingen der christlichen Antike (Abb. 88). In biblischen und legendarischen Bilderfolgen tritt zum Teil eine freiere Auffassung hervor, hier zeigt sich schon, z. B. im sogenannten Ashburnhampentateuch, die ganze Lust an der Darstellung genrehafter Vorgänge. In denselben Formen bewegen sich die wenigen erhaltenen Reste der Wandmalerei der karlingischen und der folgenden Zeit. Noch dem 10. Jahrhundert gehören die neuerdings wieder aufgedeckten Wandgemälde von St. Georg zu Oberzell auf der Insel Reichenau im Bodensee und die der Dorfkirche von Burgfelden in der

württembergischen Alb an. Etwas mehr hat sich aus der romanischen Zeit erhalten. Hervorzuheben ist bei den älteren wie bei den jüngeren Werken der echt monumentale Charakter, der immer dem Zwecke der Flächendekoration entspricht. Freier, aber auch ungeschickter bewegen sich die Künstler — es handelt sich dabei fast ausschließlich um Miniaturen — in der Darstellung profaner Gegenstände, wo ihnen die fremden Vorbilder fehlen. In der karlingischen und sächsischen Zeit sind es hauptsächlich Majestätsbilder von Fürsten, die sich in den von ihnen gestifteten Evangeliarien finden. Allmählich zieht in der späteren Zeit die Buchillustration alles in ihren Bereich. Die Heldengedichte werden illustriert wie die Minneliedersammlungen (Abb. 89), das Gesetzbuch des Sachsenspiegels wie das Buch über die Falkenjagd von Kaiser Friedrich II.



88. Miniatur aus dem Evangeliarium Karls des Großen. Nationalbibliothek zu Paris.

Selbständiger als die besprochenen Kleinkünste und die Wandmalerei entwickelt sich nach dem kurzen Intermezzo der karlingischen Renaissance die deutsche **Plastik**, und zwar vor allem auf dem Boden des alten Herzogtums Sachsen. Die Hauptstätte künstlerischer Thätigkeit bildete um die Wende des 1. Jahrtausends unserer Zeitrechnung die Stadt **Hildesheim** unter der Herrschaft des Bischofs **Bernward** (993—1022), der nicht nur ein Förderer jeglicher Kunstbestrebung war, sondern, wie sein Biograph Thangmar berichtet, sich selbst nach verschiedenen Richtungen künstlerisch bethätigte. Aus der Hildesheimer Gußhütte gingen neben zahlreichen Schöpfungen der kirchlichen Kleinkunst mehrere monumentale Werke hervor. Vor dem Dome steht jetzt die sogenannte **Bernwardsäule**; wahrscheinlich ursprünglich zur Aufnahme der kolossalen Osterkerze bestimmt, gibt sie sich als eine verkleinerte Nachbildung der römischen Triumphalsäulen (vgl. S. 65) zu erkennen, insofern

sich wie dort ein Bildband spiralförmig um sie schlingt. Die Formengebung der wie auf den Vorbildern gehäuften Figuren (Darstellungen aus dem Leben Christi) ist äußerst roh und ungeschickt. Dasselbe gilt von den Reliefs der Bronzethüren des Domes, die ursprünglich für die Michaeliskirche bestimmt waren. Hier entsprechen in sechzehn rechteckigen Feldern acht Vorgänge aus der Geschichte der ersten Menschen der gleichen Zahl solcher aus dem Leben Christi in tiefsinnigem Zusammenhange der menschlichen Urschuld mit ihrer Sühnung durch Christi Opfertod. Architektur und Landschaft sind nur angedeutet, die Bäume völlig ornamental gehalten.*) Die mit dem Oberkörper fast völlig vorspringenden Figuren sind ungeschickt in den großenteils leerbleibenden Raum hineinkomponiert. Und doch zeigt sich, besonders in den alttestamentlichen Vorgängen, eine naive Gestaltungskraft, die in der Haltung der Figuren den Vorgang aus sich heraus zu charakterisieren sucht: so in Adam und Eva, die sich wie zwei ertappte Kinder die Schuld am Sündenfalle gegenseitig zuzuschieben scheinen. Die Gestalt Kains, der sich nach dem Brudermord mit der Rechten in seinen Mantel hüllt, entbehrt sogar nicht einer gewissen Größe der Auffassung. Hier lagen Keime, die zu prächtiger Entwickelung Hoffnung gaben.



89. Miniatur aus der Heidelberger Minnesängerhandschrift (Heinrich von Meißen).

Mit dem Aufblühen des romanischen Stils im Gebiete des Hausteins nimmt die Steinplastik im Anschluß an das Kirchengebäude selbst ihren Aufschwung. Besonders tritt sie an den Portalgewänden und den Bogenfeldern über den Thüren auf. Einen gewaltigen Fortschritt gegenüber den Hildesheimer Skulpturen bezeichnet das Relief an den Externsteinen bei Horn im Detmoldeschen (Abb. 90). Es ist aus dem lebendigen Gestein neben der Thür zu einer Grotte ausgehauen,

*) Vergl. auch den Baum rechts vom Kreuze auf Abb. 90.

die 1115 als Kapelle des heiligen Grabes eingerichtet und geweiht worden war; derselben Zeit entstammt das Bildwerk. Es stellt die Abnahme Christi vom Kreuze dar. Die trauernden Hauptgestirne Sonne und Mond gehören schon der älteren Kunst an. Über dem Kreuze erblicken wir Gott Vater mit der Seele des gestorbenen Heilandes in Kindesgestalt.*) Diese wie der Kopf Marias sind fast völlig zerstört. Der seelische Ausdruck fehlt fast ganz, noch muß Haltung und Gebärde dafür allein eintreten. In diesem Sinne können wir von einer Wehmut der Trauer reden, die über dem Ganzen liegt. Rührend ist die Haltung der Mutter Christi, die das geliebte Haupt des Sohnes mit beiden Händen hält und an ihre Stirn drückt.



90. Relief an den Externsteinen bei Horn in Lippe-Detmold.

Ihren Höhepunkt erreicht die deutsche Plastik der romanischen Zeit in den Bildgruppen dreier sächsischer Orte. Wir erwähnen zunächst den Figurenschmuck an der goldenen Pforte zu Freiberg aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die Unfreiheit in der Behandlung der Gewänder ist überwunden, unter ihnen wissen wir regelrechte Menschenkörper; vor allem aber ringt der Meister nach individueller Wiedergabe des menschlichen Antlitzes. In Betracht kommen hier außer dem Tympanonrelief mit der Anbetung der heiligen drei Könige besonders die acht Figuren zwischen den Säulen des Portalgewändes, die die beiden Johannes und alttestamentliche Personen darstellen (Abb. 70). Fast noch höher stehen zum Teil die Skulpturwerke zu Wechselburg. Unter ihnen gebührt der Preis der aus Thon

*) Gott Vater wird in der frühmittelalterlichen Kunst meist nur durch eine aus Wolken hervorragende Hand charakterisiert, bisweilen aber auch als Mensch mit Christustypus dargestellt wie hier. Die Seelen Verstorbener stellte man als Kinder dar.

verfertigten Kreuzigungsgruppe. Etwas befremdend berühren uns nur die unter den Füßen von Maria und Johannes liegenden Gestalten des Juden- und Heidentums. Sonst aber wird der harmonische Ausdruck durch nichts gestört; die Gruppe gehört zu jenen Kunstwerken, die bei allem Wechsel künstlerischer Moden nie veralten.

Der höchste Preis aber gebührt den plastischen Werken des Domes von Naumburg a. S., und unter ihnen wieder den Einzelfiguren der männlichen und weiblichen Gründer, die an den Chorschranken unter Baldachinen aufgestellt sind. Ihre Entstehung fällt ins 13. Jahrhundert. Die dargestellten Personen waren längst tot, als diese Bildsäulen entstanden; von Bildnistreue kann also keine Rede sein, aber dennoch sind sie durchaus individuell behandelt, nicht ohne daß die Natur künstlerisch verklärt wäre. Etwas Herrlicheres als das Standbild der in einem Buche lesenden fürstlichen Witwe (Abb. 91) hat auch die griechische Plastik nicht hervorgebracht — sie aber ist Blut von unserem Blute. Dabei erscheint wie bei fast allen mittelalterlichen Skulpturen die Bemalung als durchaus selbstverständlich. Als Gegenstück aus Süddeutschland führen wir das vermutliche Reiterstandbild Konrads III. im Dome zu Bamberg an (Abb. 92). Die Größe der Auffassung wie bei den Naumburger Figuren fehlt allerdings, aber die ganze Gestalt, auch das Pferd, ist durchaus original; hier hat kein Mark Aurel, sondern nur die Natur Pate gestanden.



91. Standbild einer Fürstin im Dome zu Naumburg a. S.

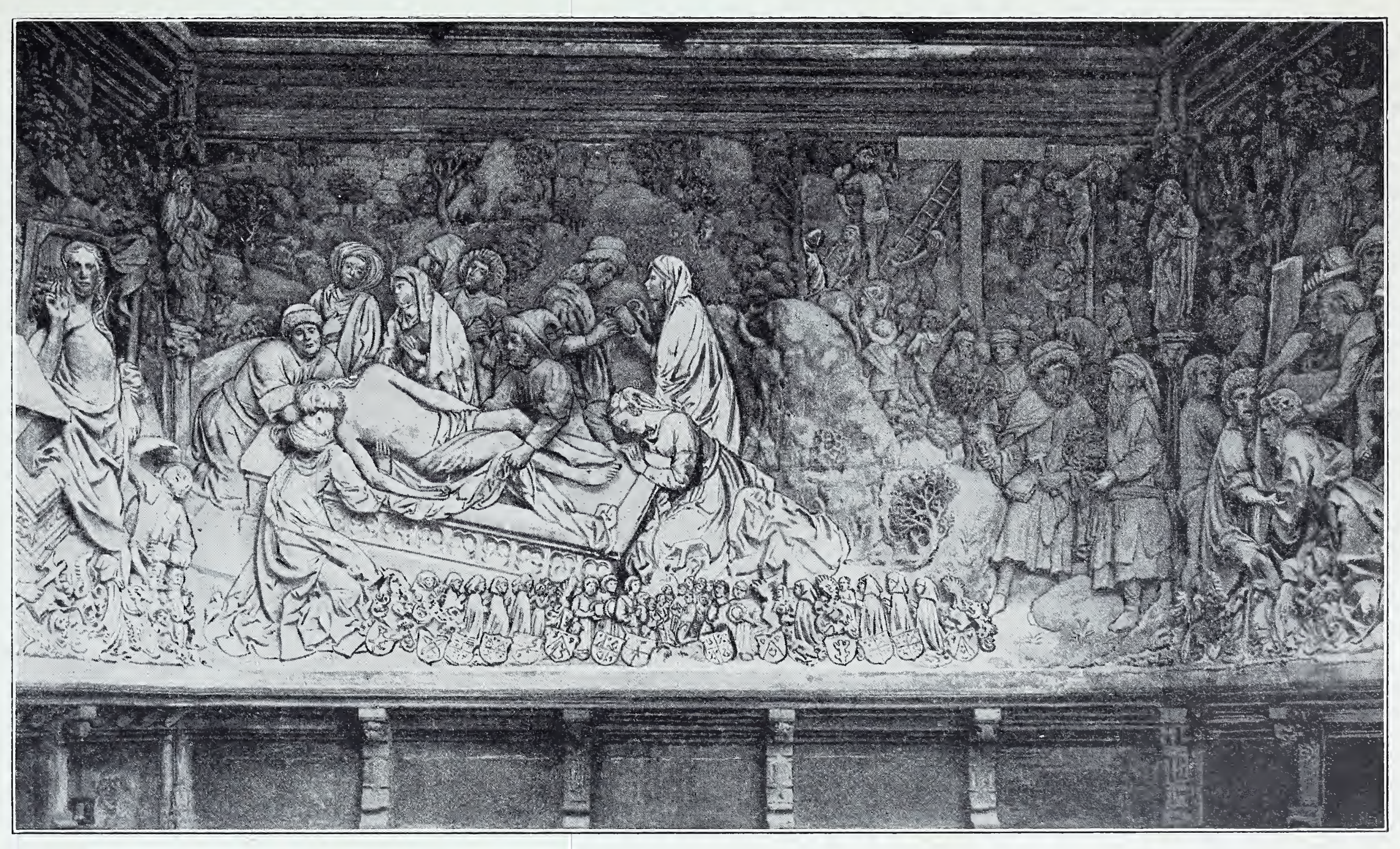
Derartige Bildwerke profanen Inhalts sind sehr selten. Zahllos dagegen und gegen das Ende des Mittelalters immer häufiger werdend sind die Grabplatten mit den Figuren der Verstorbenen. Entweder wurden sie an der Wand oder im Fußboden der Kirchen eingelassen oder auf einen tischhohen Unterbau (Tumba) gelegt, der dann häufig die Gebeine umschloß. Die Figuren sind, auch wenn die Platten liegen, immer lebend, manchmal auch mit der Bewegung Lebender dargestellt; dadurch wird ein gewisser unkünstlerischer Zwiespalt erzeugt, abgesehen davon aber erregen sie durch die bewußte Individualisierung unser höchstes Interesse, wenn auch von sehr vielen gilt, was wir von der Bildnistreue der Naumburger

Figuren sagten. Als Beispiel nennen wir das dem 13. Jahrhundert angehörende Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dome zu Braunschweig, aus spätgotischer Zeit die herrliche, wenn auch etwas überladene Tumba Kaiser Friedrichs III. im Stephansdome zu Wien.

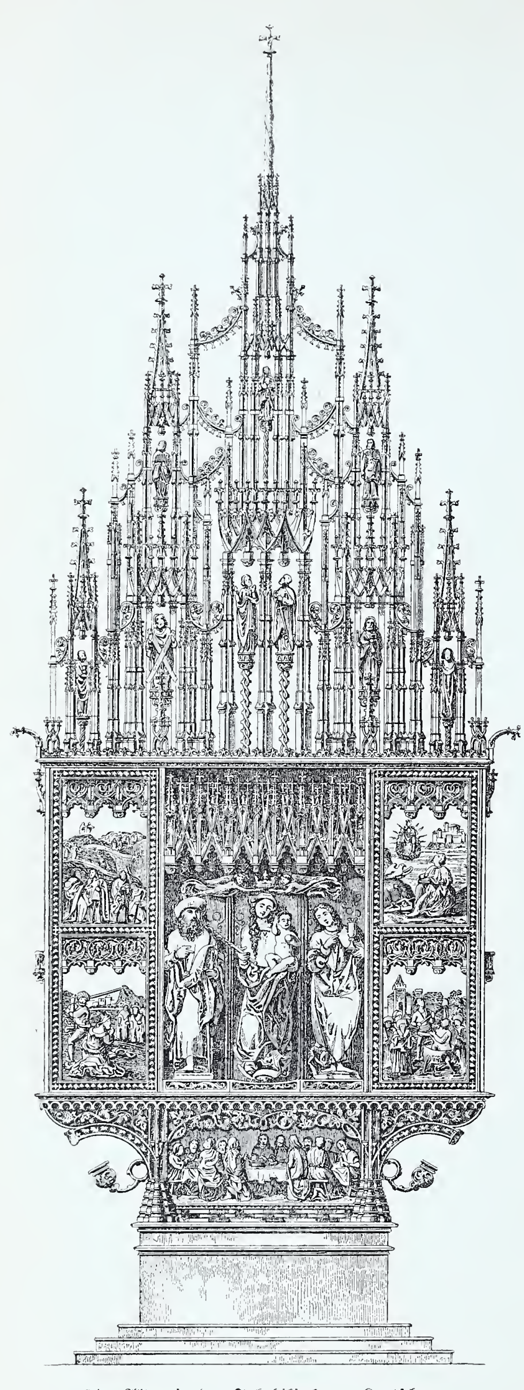


92. Reiterstandbild König Konrads III. (?) im Dome zu Bamberg.

In der gotischen Periode macht sich zunächst die Abhängigkeit der Skulptur von der Architektur stark geltend. Besonders bewirkt die im Anschluß an die französischen Vorbilder erfolgte Einordnung des Figurenschmuckes in die Portalgewände und ähnliche Gebilde eine oft übermäßige Streckung der Gestalten; so erscheinen sie überschlank, oft mit zu starkem Hüftenschwung. Charakteristisch dafür sind am Portale des südlichen Querhauses des Straßburger Münsters die Figuren der Kirche und der Synagoge, sowie die klugen und thörichten Jungfrauen mit dem teuflischen Verführer am südlichen Nebenportale der Westfassade. Diese, wenn man so sagen darf, überideelle Richtung macht gegen Ende des Mittelalters einem zum Teil krassen Naturalismus Platz, der besonders in Kreuzigungsgruppen zu Tage tritt. Die bürgerlichen Steinmetzen, die wir als die Baumeister der gotischen Kirchen kennen lernten, sind auch ihre Schöpfer. An der Wende des Mittelalters ist als der hervorragendste deutsche Steinbildhauer Meister Adam Kraft zu nennen, einer der großen Nürnberger, die um jene Zeit in der mächtigen Reichsstadt gewirkt haben. Zwischen 1450—60 geboren, starb er 1507 im Hospital zu Schwabach. Eine prachtvolle gotische Steinpyramide ist das Sakramenthaus in der Lorenzkirche, an dessen Fuß der Meister sein eigenes Bildnis in



93. Die Grablegung Christi von Adam Kraft. (Vom Schreyerschen Grabmal an der Sebalduskirche zu Nürnberg.)



94. Altar in der Jakobikirche zu Leutschau.

ganzer Figur angebracht hat. In figurenreichen Gruppen hat er das Leiden Christi in den Stationen, die zum Johanniskirchhof führen, dargestellt. Inhaltlich nahe verwandt ist das Schreyersche Grabmal an der Sebalduskirche (Abb. 93). Charakteristisch in ihm erscheint für diese Zeit das örtliche Nebeneinander zeitlich folgender Vorgänge. Mit Ausnahme von Christus und Maria tragen alle Gestalten die Tracht der damaligen Zeit; auch darin liegt, abgesehen von der mangelnden geschichtlichen Kenntnis, unbewußt das Streben nach Darstellung des realen Lebens. Die Knittrigkeit der Gewänder ist aus der Holzplasti herübergenommen. Diese kam im letzten Jahrhundert des Mittelalters mehr und mehr durch die Altarbauten in Aufnahme, die einen durch zwei Flügelthüren verschließbaren Schrein darstellen. Selbst wenn die Bildwerke des Schreins und der Flügel Gemälde waren, hatte die Plastik an der Umrahmung, vor allem an der Bekrönung Anteil. Als Beispiel eines vollständig als Schnitzwerk hergestellten Altars dient uns ein solcher in der Jakobikirche zu Leutschau (Abb. 94). In der Mitte steht zwischen Jakobus dem Älteren und dem Evangelisten Johannes Maria mit dem Kinde. Die Bilder der Flügel stellen Vorgänge aus dem Leben der beiden Heiligen vor. Die Kleinheit der Figuren verleitet die Künstler oft zur Kleinlichkeit der Behandlung, die außerdem von einem starken Naturalismus noch gefördert wird. Trotzdem wirken die meisten Werke durch die Naivität der Auffassung erfreulich. Das alles macht sie im Verein mit der fast durchgehenden

Färbung zu echten Erzeugnissen einer gesunden Volkskunst. Von vielen in Kirchen und Kunstsammlungen noch erhaltenen Schnitzaltären sind uns die Schöpfer unbekannt. Als hervorragenden Meister seines Faches nennen wir aus Norddeutschland Hans Brüggemann (von etwa 1480—1537); er schuf von 1515—21 für die Klosterkirche zu Bordesholm ein gewaltiges Altarwerk, das später in den Dom zu Schleswig überführt wurde, wo es sich noch heute befindet. 385 vorzüglich geschnitzte Figuren verteilen sich auf 30 Kompositionen aus der Leidensgeschichte, dem jüngsten Gericht und alttestamentlichen Vorbildern dazu. Aus Mitteldeutschland sei Veit Stoß (von etwa 1450—1533) genannt, dessen Hauptwerke Nürnberg und Krakau besitzen und von dem vielleicht auch der Leutschauer Altar herrührt. Neben Altären und Einzelfiguren schufen die Bildschnitzer besonders auch reiches Chorgestühl, das gewöhnlich in der Naturfarbe des Holzes belassen wurde. So schnitzte Meister Jörg Syrlin der Ältere in der Zeit von 1469—74 das prächtige Gestühl des Ulmer Münsters.

Die Auflösung der Wände in große Fensteröffnungen entzog der Wandmalerei in der gotischen Zeit im großen und ganzen den Raum zu ihrer Bethätigung. Als Ersatz dafür trat in gewissem Sinne die Glasmalerei ein. Die Farbenpracht der alten Fenster, das Zurücktreten des einzelnen gegenüber der Gesamtwirkung machen sie noch heute zu leider nicht immer nachgeahmten Mustern.

Die Malerei wird jetzt überwiegend Tafelmalerei; in dem engen Rahmen von Flügelaltären und Gedächtnistafeln für Verstorbene übt nun der Künstler seine Kunst. Hier ist für Monumentalität der Auffassung kein Raum, vielmehr verfällt der Maler nur zu leicht der Gefahr kleinlich zu werden. Dabei erfolgt allerdings ein völliges Einleben des Meisters in sein Werk, so daß dieses einen durchaus anheimelnden Eindruck auf uns macht, zumal ja, wie wir schon bei der Plastik ausführten, Typen und Tracht durchaus deutsch sind. Diese Bilder auf den Altären und an den Wänden der Kirchen waren die Erbauungsbücher, an denen sich die große, des Lesens unkundige Menge religiös erhob. Selten taucht in der frühgotischen Periode der Name eines Malers auf. Der deutsche Maler war Handwerker, er tritt so hinter seinem Werke völlig zurück. Für ganz ausgezeichnet müssen die gegolten haben, deren Andenken uns eine Chronik aufbewahrt hat. Beim Jahre 1380 erwähnt die Limburger Chronik einen Kölner Maler Wilhelm, „desgleichen nicht war in der ganzen Christenheit". Leider läßt sich von den aus jener Zeit in Köln erhaltenen Gemälden fast nichts dem Meister Wilhelm mit Sicherheit zuschreiben. Glücklicher sind wir mit einem jüngeren Kölner Meister daran, mit Stephan Lochner, der 1451 als Ratsherr starb. Sein Hauptwerk ist das sogenannte Dombild in der Agneskapelle des Kölner Domes, das aus der Kapelle des Rathauses hierher gelangt ist. Das Bild ist ein Flügelaltar. Sind die Flügel geschlossen, so erblicken wir die Verkündigung. Abgesehen von dem Figürlichen weisen die beiden Tafeln insofern gegen früher einen gewaltigen Fortschritt auf, als sich der Künstler nicht mehr bloß mit der Andeutung des Ortes begnügt hat, sondern den Vorgang in einem perspektivisch gezeichneten Zimmer vor sich gehen läßt. Das Hauptbild (Abb. 95) zeigt die Anbetung der heiligen drei Könige, der Schutzheiligen Kölns, die Innenseite der Flügel die hier ebenfalls hochverehrten Heiligen St. Ursula und Gereon

mit ihrem Gefolge. Der Grund ist hier noch golden, die bis ins kleinste gehende Ausführung des blumigen Bodens dagegen läßt die schematische Behandlung der unbelebten Natur als überwunden erscheinen. Mag auch die unter den reichen Gewändern verborgene Anatomie des menschlichen Körpers, mögen die Größenverhältnisse der Figuren noch manches zu wünschen übrig lassen, es pulsiert doch wirkliches Leben in ihnen; mit Glück hat der Künstler die einzelnen Gestalten zu charakterisieren vermocht.



95. Mitteltafel des Kölner Dombildes.

Das heilige Köln weist uns mit seinen handelspolitischen Beziehungen rheinabwärts nach den Niederlanden, Flandern und Brabant, wie man damals sagte. Wir haben schon früher die reichen öffentlichen Bauten in den großen Industriestädten des Landes erwähnt. Hier waren auch die Vorbedingungen zu einer höheren Blüte der Malerei gegeben, die weithin befruchtend wirken sollte.

Sie knüpft zunächst an die Namen eines berühmten Brüderpaares an, des Hubert und Jan van Eyck. Der ältere Hubert war wahrscheinlich um 1375 zu Maeseyck bei Mastricht geboren und starb 1426 zu Gent, wo sich in der Kathedrale von St. Bavo sein einzig sicher beglaubigtes Werk, der sogenannte Genter Altar, teilweise allerdings nur noch in Kopien, befindet. Sein jüngerer Bruder

Jan vollendete das gewaltige Werk im Jahre 1432 und starb acht Jahre später in Brügge. Der Altar enthält nicht weniger als 24 Einzelbilder, von denen 10 bei geschlossenen Flügeln, die übrigen bei geöffneten sichtbar sind. Die durch Nachbildungen ersetzten Bilder haben, nachdem sie durch mehrere Hände gegangen waren, durch Friedrich Wilhelm III. eine bleibende Stätte im Berliner Museum erhalten. Als Inhalt des Kunstwerkes kann man kurz die Verherrlichung der christlichen Kirche mit ihrer Vorbereitung im alten, ihrer Begründung im neuen Bunde angeben. Die Haupttafel zeigt unten die Anbetung des Lammes, das im



96—98. Vom Genter Altar Hubert und Jan van Eycks: Gott Vater als König des Himmels zwischen Maria und Johannes dem Täufer.

Hinblick auf das Geheimnis des Altarssakramentes sein Blut in den Kelch fließen läßt. Den Schauplatz bildet eine reiche Landschaft, wie wir sie auch auf anderen Bildern des Altars finden. Also auch für die Natur schon hat der Künstler ein offenes Auge und vertieft sich mit sichtlicher Freude in sie. Der Überblick allerdings, die künstlerische Erfassung der Gesamterscheinung, fehlt noch, es findet mehr eine äußerliche Nebeneinandersetzung der Einzelobjekte statt. Unverkennbar ist der Fortschritt in der Gestaltung des Figürlichen. Als Beispiel dafür bringen wir den oberen Teil der Haupttafel: Gott Vater als König des Himmels zwischen Maria und dem Täufer Johannes (Abb. 96—98). Tritt hier schon das Persönliche der einzelnen Gestalten mächtig hervor, so wirkt dies um so überzeugender in den dem Leben entnommenen Gestalten der beiden Stifter, eines Ehepaares, auf den äußeren Flügeln. Das ist wirkliche Bildniskunst.

Der Raum verbietet uns, auf die übrigen hervorragenden flandrischen Meister einzugehen, deren zahlreiche Schöpfungen zum Teil noch ihren alten Platz bewahrt haben, zum Teil Prachtstücke aller europäischen Kunstsammlungen bilden. Nur Hans Memling sei noch genannt, der, wie sein Vorname erkennen läßt, nicht aus den Niederlanden stammt, hier aber, in Brügge, als anerkannter Meister 1494 starb. Zu seiner Charakterisierung geben wir ein Bild aus einem



99. Vom Ursulaschrein Hans Memlings: Die Ankunft der heiligen Ursula in Köln.

seiner Hauptwerke: Die Ankunft der heiligen Ursula in Köln (Abb. 99). Es gehört zu den miniaturartig ausgeführten Darstellungen, mit denen er den Reliquienkasten der Heiligen im Johanneshospital in Brügge geschmückt hat. Hier tritt im Anschluß an die gleichzeitigen Miniaturen der genrehafte Zug besonders hervor, der sich damals mehr und mehr geltend machte und die Unterlage einer echten Volkskunst bildet.

Mögen die Niederlande besonders reich an hervorragenden Talenten gewesen sein, mag hier in ihrer Schule sich eine hohe Blüte der Tafelmalerei entwickelt

haben, arm an Künstlern war auch das übrige Deutschland nicht. Der Zahn der Zeit, Bilderstürme zur Reformationszeit, veränderter Geschmack haben unendlich viel zerstört, und doch ist noch so viel erhalten, daß wir die Geschichte der mittelalterlichen Malerei unseres Vaterlandes wohl zu verfolgen vermögen, daß wir zahlreiche sogenannte Schulen unterscheiden können, die sich um einen persönlichen oder örtlichen Mittelpunkt gebildet und von dort aus einen weiteren Einfluß ausgeübt haben. Wie die deutsche Kultur ist damals auch deutsche Kunst weit nach dem Osten, nach Polen und Ungarn hinein, vorgedrungen.

In das 15. Jahrhundert fällt die Erfindung der Buchdruckerkunst, die dazu berufen war, die Bildung in die weitesten Kreise zu tragen. Ihr entsprechen auf dem Gebiete der bildenden Kunst der Holzschnitt und der Kupferstich. Ihre ältesten datierten Erzeugnisse stammen von 1423 und 1446. Mit den unscheinbaren Blättchen, die für ein paar Pfennige in der Stadt zu haben sind, hält die Kunst ihren Einzug auch in das Haus des armen Mannes und entfaltet seitdem eine stetige Missionsthätigkeit für Anschauung und Bildung. Als der hervorragendste Meister auf dem Gebiete des Kupferstiches ist ein oberdeutscher Maler Martin Schongauer von Kolmar zu nennen, der 1488 daselbst starb. Als Maler steht er der flandrischen Kunst, an der er sich gebildet, nahe, ohne doch dabei seine eigene Individualität zu verleugnen. Durchaus originell aber ist er in seinen Kupferstichen. Bei einer gewissen Befangenheit der Zeichnung zeigt sich eine naiv-liebenswürdige Auffassung des Dargestellten. Störend wirkt für den modernen Beschauer zunächst der knittrige Faltenwurf. Hat er sich aber erst einmal durchgearbeitet, dann wird er den oberdeutschen Meister sicher lieb gewinnen, der durch seine Kupferstiche mehr wie mancher andere berühmtere Künstler ein Lehrer seines Volkes geworden ist.



100. Kupferstich von Martin Schongauer: Madonna auf der Rasenbank.

Er war der Sohn eines Goldschmiedes. Ein anderer Goldschmiedssohn stellt den Höhepunkt der deutschen Volkskunst dar, wie das Mittelalter sie geschaffen; er steht aber zugleich an der Grenzscheide, die von jenem zur Neuzeit herüberführt. Beide Perioden können ihn beanspruchen, Gotik und Renaissance, wie auch die alte und neue Kirche sich um ihn streiten. Aber er ist keine Zwitterbildung, er ist ein ganzer, in sich gefestigter, vor allem ein deutscher Charakter: Albrecht Dürer.

Geboren wurde er als drittes von 18 zum Teil früh verstorbenen Kindern seiner Eltern am 21. Mai 1471 zu Nürnberg. Von der Schule aus trat er bei seinem Vater in die Lehre, aber die unwiderstehliche Lust zur Malerei trieb ihn, dem väterlichen Handwerk untreu zu werden. Mit Erlaubnis des Vaters wurde er 1486 auf drei Jahre Lehrling des Malers Michael Wolgemut. Dann ging er wie jeder Handwerksgesell auf die Wanderschaft, die ihn vielleicht bis nach Venedig geführt hat. Nach seiner Rückkehr 1494 ließ er sich in seiner Vaterstadt als Meister nieder und heiratete die ihm vom Vater auserwählte Agnes Frey. Mit zwei größeren Unterbrechungen blieb er bis zu seinem am 6. April 1528 erfolgten Tode in Nürnberg. Von 1505—7 weilte Dürer in Italien, vor allem in Venedig; eine zweite größere Reise führte ihn 1520 und 1521 nach den Niederlanden. In Venedig entschlüpfte dem deutschen Meister in einem seiner Briefe an den befreundeten Pirkheimer die Klage: „Wie wird mich nach der Sonne frieren". Es war nicht allein das Sonnige des italischen Himmels und Landes, das diese Worte in seine Feder fließen ließ, es war auch die Stellung der dortigen Künstler im Vergleich mit der seinen, die sie ihm eingab. In Nürnberg war und blieb er der Handwerksmeister, wenn ihn auch die Gunst des Kaisers und der Fürsten im Reiche des Geistes auszeichnete. Und doch konnte er dem Geschick dankbar sein, das ihn gerade hier geboren werden ließ.

Nürnberg war damals die erste deutsche Stadt. Industrie und Handel hatten hier eine hohe materielle Blüte gezeitigt. Diese war eine der Vorbedingungen für ein gleichzeitiges Emporstreben der Künste und Wissenschaften. In dieser Richtung bildete die Stadt unbestritten den Mittelpunkt des ganzen Reiches. Von hier aus sandte der große Anton Koburger, der Pate Dürers, die Erzeugnisse seiner Offizin als der hervorragendste Drucker und Buchhändler in alle Welt, der junge Humanismus hatte gerade hier eine Stätte, das Bürgertum suchte — naturgemäß ohne Erfolg — eine neue Dichtungsart, den Meistergesang, nach zünftischen Regeln zu begründen; wie in früherer Zeit, vielleicht in noch größerem Umfange, entstehen Schöpfungen der kirchlichen Kunst. Die veränderte Zeitrichtung aber läßt jetzt auch das Bürgerhaus innen und außen kunstvoller gestalten. Das war die Atmosphäre, in der der große Dürer lebte.

Aber doch war Nürnberg kein Venedig, kein Florenz oder Rom. Die großen monumentalen Aufgaben fehlten hier. So blieb unser Meister in der Malerei fast völlig auf die Aufgaben beschränkt, die wir weiter vorn charakterisiert haben. Auch dem Inhalt nach unterscheiden sich seine Altar- und Tafelbilder meist nicht von denen der anderen. Dürer war aber nicht nur Maler, sondern zeichnete auch für den Holzschnitt und beschäftigte sich mit dem Kupferstich. Gleichsam in die Werkstätte seines Schaffens führen uns endlich seine zahlreich erhaltenen

Handzeichnungen. Alles das zusammen erst ergibt das Gesamtbild des gewaltigen Meisters, gewaltig in der überreichen Erfindungsgabe, gewaltig vor allem in der Tiefe der echt deutschen Auffassung. Er ist damit zugleich eine durchaus volkstümliche Erscheinung. Nur verhältnismäßig selten tritt das der Renaissance und dem Humanismus entlehnte antike Moment in seinen Schöpfungen zu Tage; er ist vielmehr für jeden verständlich, er hat, besonders durch seine Kupferstiche und Holzschnitte, weithin gewirkt, religiös erbauend und künstlerisch fördernd. Mit offenen Augen hat Dürer in Italien die Meisterwerke seiner Kunst studiert und von ihnen gelernt, ohne aber dabei seine eigene künstlerische Individualität zu verlieren.



101. Dürers Selbstbildnis in der Pinakothek zu München.

Von seinen Tafelbildern heben wir zunächst zwei hervor, das sogenannte Rosenkranzbild und das Allerheiligenbild. Jenes Bild entstand 1506 in Venedig im Auftrage der dort ansässigen deutschen Kaufleute für ihre Kirche zu St. Bartholomäus; jetzt befindet es sich im Stifte Strahow zu Prag. In reicher Landschaft thront Maria mit dem Kinde, beide schmücken den vor ihnen knieenden Papst und Kaiser mit Rosenkränzen, ebensolche teilen Dominikus und Engel an ihr Gefolge aus.

Erinnert uns diese Schöpfung, wie sie in Italien entstanden ist, an die zahlreichen italienischen Thronbilder der Madonna, so fordert das zweite erwähnte Bild von selbst zum Vergleich mit der später zu besprechenden Disputa Raffaels auf. Vielleicht ist der deutsche Meister in der Auffassung noch großartiger als der Italiener, aber es war ihm nicht vergönnt, auf mächtiger Wandfläche wie in den Stanzen des Vatikans seinen Gedanken Ausdruck zu geben, vielmehr mußte er sie in den engen Rahmen eines Altarbildes einschließen. Das Bild ist jetzt eine der Perlen des Wiener Hofmuseums. Den Mittelpunkt bildet die Dreieinigkeit: auf Wolken thront Gott Vater und hält vor sich den ans Kreuz geschlagenen Sohn, über ihnen schwebt die Taube des heiligen Geistes. Eine

gewaltige Ruhe, ein heiliger Ernst umschwebt die Gruppe. Um sie scharen sich die Chöre der Engel, die Heiligen des alten und neuen Bundes, und auf der niedrigsten Wolkenschicht die Seligen aller Stände von Papst und Kaiser an. Darunter fällt der Blick auf eine in großen Zügen gegebene Landschaft, in der der Künstler neben einer Inschriftstafel sein eigenes Bild angebracht hat. Das Kleinliche, das so vielen Schöpfungen der damaligen deutschen Kunst anhaftet, ist hier, trotz der verhältnismäßig geringen Größe des Bildes, überwunden. Mehr noch tritt das in einigen Gemälden mit Einzelfiguren in die Erscheinung. Zuerst ist hier das erste Menschenpaar von 1507 im Pradomuseum zu Madrid zu nennen. Noch sind sie unschuldige Kinder, aber schon hat Eva den Apfel in der Linken, schon dämmert in Adam die Erkenntnis. Der italienische Einfluß ist unverkennbar, aber dennoch sind beide Gestalten, besonders die der Menschheitsmutter, durchaus deutsch gedacht. Im Jahre 1526 entstand des Meisters reifstes Werk, sein Vermächtnis an die Vaterstadt, aus deren Besitz es ein Jahrhundert später an den Kurfürsten Maximilian von Bayern überging. Auf zwei schmalen Tafeln erblicken wir die Apostel Johannes und Petrus, Paulus und den Evangelisten Markus derart, daß Johannes und Paulus völlig sichtbar sind, während die beiden anderen seitlich von ihnen sich fast nur mit dem Haupte dem Beschauer zeigen (Abb. 102). Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die einfache Größe des Faltenwurfes der Mäntel oder die ernsten Charakterköpfe der Vier, ihre tiefgründige seelische Belebung. Das führt uns zum Bildnismaler Dürer. Seine Kunst hat etwas Herbes; das Liebliche, Abgerundete des Kindergesichtes, des jungen Weibes liegt ihm nicht, vortrefflich aber gelingt ihm der von seelischer Arbeit zeugende Männerkopf, das runzelige Antlitz des



102. Dürer: Die Apostel Johannes und Petrus. (Pinakothek in München.)

Greises und der Greisin. Interessanter noch wie die sorgfältig ausgeführten Bildnisgemälde sind häufig die unausgeführten Skizzen, so z. B. das Bildnis seiner betagten Mutter, das er einige Wochen vor ihrem Tode mit Kohle zeichnete.

In zahlreichen Selbstbildnissen tritt uns das Äußere Dürers entgegen.



103. Aus Albrecht Dürers sogenannter kleiner Passion: Die Anbetung der Hirten.

Wir wählen als Beispiel das an den Christustypus erinnernde Gemälde von 1500, das ihn im Alter von 28 Jahren zeigt (Abb. 101).

In vielen Handzeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten gibt uns der Meister treue Bilder nach der Natur, z. B. Bauern und Landsknechte, unschätzbare Quellen für die äußere Kenntnis der damaligen Zeit. Ihr geringer geistiger Inhalt genügt ihm aber nicht, und so hat er denn in Einzelblättern und ganzen Bilderfolgen tiefere Probleme künstlerisch verarbeitet. Wir nennen

von Einzelblättern zuerst den Kupferstich Ritter, Tod und Teufel, der in reicher Gebirgsgegend einen Geharnischten zu Pferde zeigt. Ungestört von dem in echt mittelalterlicher Fratze gebildeten Teufel, der ihm folgt, ungestört von dem zur Seite reitenden Tod, der ihm die ablaufende Sanduhr weist, zieht er ruhig, ein echter Ritter ohne Furcht und Tadel, seines Weges. Dann das gewaltige Kupferstichbild Melancholie. Von all dem zum Teil schwer verständlichen Beiwerk, das der Künstler im Banne der humanistischen Richtung jener Tage angebracht hat, schweift der Blick immer wieder zu der groß angelegten Gestalt des geflügelten Weibes, das, in sich versunken, der Vergänglichkeit alles Irdischen nachsinnt.

Eine genaue Kenntnis der Offenbarung Johannis, ein verständnisvolles Eingehen auf die Eigenart Dürerscher Kunst verlangt zu ihrem Verständnis die großartig gedachte Folge von Holzschnitten zu dem genannten biblischen Werke. Wer diese Bedingungen erfüllt, der wird hohen Genuß haben, der wird in dem sinnigen Zeichner auch einen tiefdenkenden Dichter erkennen.

Das Leiden und Sterben Christi war schon längst ein Lieblingsvorwurf der deutschen Meister. Viermal hat auch Dürer, sich tief versenkend in die große That der Liebe, diesen Gegenstand in Bilderfolgen behandelt: in den Holzschnitten der sogenannten großen und kleinen Passion, in der Kupferstichpassion und in der grünen Passion, zwölf Zeichnungen auf grünem Papier. Auf immer neue Weise versteht er sie zu gestalten. Würdige Auffassung der Geschehnisse vereinigt sich mit einem starken Realismus zu einem glücklichen Ganzen. Die Anbetung der Hirten aus der kleinen Passion mag als Beispiel dienen, zugleich auch beweisen, wie echt volkstümlich besonders die Holzschnitte in ihrer edlen Einfachheit wirken (Abb. 103). Dasselbe gilt von der herrlichen Bilderfolge des Marienlebens, eine prächtige Übersetzung — wenn man so sagen darf — der biblischen und legendarischen Vorgänge in deutsche Volksart. Anheimelnd sind besonders die Architekturen und Landschaften, die Dürer in immer neuer Abwechselung uns vorführt, anheimelnd die Naivität der Darstellung, wenn z. B. Engelsknaben in emsigem Schaffen dem Zimmermann Joseph bei seinem Handwerk helfen, während Maria an des Kindes Wiege sitzt und spinnt.

Wir müssen von dem großen Nürnberger scheiden und beendigen mit ihm das Kapitel, das uns mit der nationalen Kunst unseres Vaterlandes im Mittelalter bekannt machte. Dürer bildet den Höhepunkt jener Entwickelung, der wir bisher gefolgt sind. Es scheint, als ob mit dem Abstreifen mittelalterlicher Gebundenheit in ihm ein neues, schöneres Zeitalter deutscher Kunst heraufkommen sollte. Aber es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß zur selben Zeit, wo der Ruf „Los von Rom“ erscholl, wo Luther eine deutsche Nationalkirche errichten wollte, in Kunst und Wissenschaft der römische Geist Deutschland wie die übrige Kulturwelt eroberte. Wir werden in einem späteren Kapitel sehen, wie das deutsche Volkstum zunächst noch die fremden Einwirkungen national zu verarbeiten suchte — umsonst; die nationale Entwickelung unserer deutschen Kunst wurde auf ein paar Jahrhunderte zurückgeworfen, erst unser Zeitalter sah sie zu neuem Leben erwachen, erkannte die volkliche Eigenart im künstlerischen Können und Wollen unserer mittelalterlichen Vorfahren von neuem und lernte sie schätzen.

Die nationale Kunst Italiens vom Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert.

Aus sich selbst heraus, in hartem Ringen mit der Form, beengt von den durch die Architektur und Kleinkunst gezogenen Grenzen haben sich, wie wir sahen, die deutsche Bildhauerkunst und Malerei entwickelt. Rascher und glücklicher ging dieser Vorgang in Italien vor sich.

Das frühe Mittelalter weist auch hier einen gewaltigen Tiefstand der Kunst auf; sie zeigt sich einerseits in den erstarrten Formen des Byzantinertums, andererseits in ganz rohen Bildungen, deren Entstehung im Anschluß an spätrömische Erzeugnisse erkennbar ist. Erst mit dem 13. Jahrhundert beginnt die Zeit der großen Künstlerpersönlichkeiten. Neben den großen führenden Individualitäten erscheint eine Unmenge Talente zweiten, dritten und niederen Grades, die noch immer so viel leisten, daß ihre Schöpfungen in anderen minder begünstigten Ländern als Offenbarungen höchster Kunst galten und gelten. Von der Überfülle dieser Künstler und ihrer Werke kann man sich einen Begriff machen, wenn man die großen Kunstsammlungen unseres Erdteiles durchwandert, die zahllosen Gemälde italienischer Meister sieht und dabei bedenkt, daß trotz des ungeheuren Kunstraubes, der seit den letzten Jahrhunderten in ihrem Mutterlande getrieben worden ist, dessen Kirchen und Klöster, Rathäuser und Paläste noch immer genug Kunstwerke an ihrem alten Platze aufweisen.

Seit der Langobardeneroberung zerfiel Italien in immer mehr Kleinstaaten, ein Vorgang, dessen Höhepunkt gerade in die Zeit der großen Künstler fällt. Fortwährende Kämpfe zwischen den Staaten, Parteikämpfe im Inneren waren die Folge. Sie hinderten den materiellen Aufschwung für viele Orte höchstens augenblicklich, sie vermochten auch die künstlerische Entwickelung nur zeitweilig zurückzuhalten. In den zahlreichen Städten, die eine den freien Reichsstädten unseres Vaterlandes entsprechende unabhängige Stellung erlangt hatten, in den zahlreichen fürstlichen Residenzen boten sich naturgemäße Mittelpunkte der Kunstförderung. Reichtum und künstlerisches Verständnis der besitzenden Klassen bildeten eine weitere glückliche Vorbedingung.

Denkmäler der Malerei des Altertums waren nur noch in kümmerlichen Resten vorhanden, Denkmäler der Skulptur dagegen häufiger; noch allerdings lagen die prächtigen Bildsäulen, die jetzt die Zierde der Museen bilden, im Schutte der Vergangenheit verborgen, wohl aber waren an antiken Bauwerken viele Reliefs der völligen Zerstörung entgangen, besonders aber hatten reliefierte Sarkophage und geschnittene Steine die Jahrhunderte überdauert. Zunächst war die Plastik noch außer stande, aus der einzig befruchtenden Quelle, der Natur, zu schöpfen. Für einen nach Vollkommnerem strebenden Künstler lag es daher nahe, in jenen Reliefs Vorbilder für seine Schöpfungen zu suchen.

In der reichen Handelsstadt Pisa tritt uns zuerst ein solcher Meister entgegen, es ist Niccolo Pisano (von etwa 1206 bis nach 1280). Seine Hauptwerke sind die Kanzeln der Taufkapelle zu Pisa und des Domes von Siena.

Die ganze Art und Weise ihrer Reliefs erinnert uns sofort an die antiker Sarkophage. In Pisa befinden sich noch heute der sogenannte Phädra-sarkophag und eine Marmorvase mit bacchischen Darstellungen. Im Gefühl der künstlerischen Überlegenheit dieser antiken Bilder hat Niccolo in naiver Weise einzelne Figuren derselben einfach nachgebildet, so z. B. auch die Gestalt der heiligen Jungfrau in der Anbetung der heiligen drei Könige an der Pisaner Kanzel (Abb. 104). Wo diese Vorlagen versagten, hat er sich dennoch im Gegensatze zu den Schöpfungen der früheren Zeit bemüht, alles lebensvoll zu gestalten und zugleich im Sinne seiner Vorbilder zu arbeiten.



104. Relief von Niccolo Pisano an der Kanzel des Domes zu Pisa: Die Anbetung der heiligen drei Könige.

Aber nicht in der Nachahmung einer vergangenen Kunst lag die Bürgschaft besserer Zukunft. Sie konnte nur formbildend wirken, in ihr mochte sich die Technik üben. Allein die künstlerische Durchdringung und Nachbildung der Natur konnte zum Ziele führen. Auf diesem Wege sehen wir mit Erfolg den großen Schüler von Niccolos Sohn Giovanni, Andrea di Ugolino Nini Pisano, der in der Kunstgeschichte unter dem Namen Andrea Pisano bekannt ist (etwa 1273—1349). Sein Ruhm beruht hauptsächlich auf den Reliefs der südlichen Bronzethür der Taufkapelle zu Florenz. Gotische Vierpässe umschließen 28 Bilder, die acht Tugenden und Vorgänge aus dem Leben Johannes des Täufers darstellen. Was diese Werke so hoch stellt, ist die meisterhafte Behandlung des Reliefstils, die, im Gegensatz zu den gehäuften Darstellungen

der Vorzeit, in wenigen Gestalten bei leiser Andeutung der Örtlichkeit den Vorgang trefflich charakterisiert. Andrea ist der Herold der späteren größeren Meister, die aber ohne die zunehmende künstlerische Überlieferung in Komposition und Technik kaum so Großes geleistet haben würden.

Wir fanden Andreas Hauptwerk in Florenz. Immer und immer wieder wird uns im folgenden die Arnostadt begegnen, die trotz der heftigsten Parteikämpfe im Innern, trotz Rom, in materieller und geistiger Beziehung sich zur



105. Die Beweinung Christi. Wandgemälde von Giotto in Padua.

wichtigsten Stadt der Halbinsel auswuchs. Hier hauptsächlich wirkte auch der Meister, den man ohne Übertreibung den Begründer der italienischen Malerei nennen kann. Eine gewaltige Kraft, ein führender Geist mußte es sein, der auf diesem Gebiete die Fesseln des Byzantinertums abstreifte; eine Anlehnung an die Antike wie in der Plastik war ausgeschlossen. Dieser gewaltige Reformator war Giotto di Bondone (geb. um 1270, gest. 1336 oder 1337). Er ist der Schöpfer des monumentalen Stiles in der Wandmalerei. Seine Hauptwerke sind das Leben des heiligen Franziskus in der diesem geweihten Oberkirche

von Assisi, das Leben der heiligen Jungfrau und Christi in der Kirche Maria dell' Arena zu Padua, allegorische Darstellungen und Gemälde aus dem Leben Christi in der Unterkirche zu Assisi und endlich Wandbilder in den Kapellen der Familien Bardi und Peruzzi in der Franziskanerkirche von S. Croce zu Florenz. Nicht ohne Bedeutung ist es, daß ihm in der Franziskuslegende und den allegorischen Bildern Aufgaben gestellt waren, für die ihm die Vorbilder in der älteren Kunst fehlten. Dadurch wurde seine Unabhängigkeit nur gestärkt. Aber auch in den Darstellungen, für die er ältere Vorlagen hatte, zeigt er sich selbständig, als denkender Künstler. Wir haben zur Charakterisierung seiner Kunst eines der Paduaner Bilder, die Beweinung Christi, gewählt (Abb. 105). Der eine große Fortschritt Giottos besteht darin, daß er die Vorgänge durch Schaffung eines landschaftlichen oder architektonischen Hintergrundes in die reale Welt versetzt. Die Faltengebung ist noch durchaus konventionell, die untersetzten Gestalten sind zwar scharf nach dem Leben beobachtet, Studien nach dem Modell aber sind nicht gemacht. Unser Bild läßt jedoch wohl erkennen, worin der Meister seine Vorgänger weit überragt; es ist der Versuch, im Gesichtsausdruck, in Körperhaltung und Gesten die inneren seelischen Vorgänge wiederzugeben. Wir verweisen nur auf die einfachen ernsten Gestalten der trauernden Frauen, auf den Lieblingsjünger Johannes, der mit ausgebreiteten Armen sich zum toten Herrn niederbeugt. In naiver und doch unendlich ergreifender Weise hat der Meister endlich die verschiedenen Grade des Schmerzes und der Trauer in den die Luft erfüllenden Engelsgestalten ausgedrückt.

Auf dem Grunde, den Giotto geschaffen, konnte weiter gebaut werden und wurde weiter gebaut. Von großartigen Werken der Freskomalerei, die unter seinem Einfluß entstanden sind, nennen wir in Florenz Simone di Martinos großes allegorisches Wandgemälde der spanischen Kapelle in S. Maria Novella, das auf den Dominikanerorden Bezug hat, dann das Jüngste Gericht und den Triumph des Todes im Campo santo in Pisa. Rechts ergötzt sich auf diesem in einem Hain eine Gesellschaft von Herren und Damen an Spiel und Unterhaltung; schon aber naht mit der Sense der Tod, eine geflügelte Frauengestalt, um sie niederzumähen, wie er die Toten gefällt hat, die, allen Ständen angehörig, in der Mitte des Vordergrundes liegen. Um ihre Seelen entspinnt sich in den Lüften ein Kampf zwischen Engeln und Teufeln. Links aber im Vordergrunde trifft eine reitende fürstliche Jagdgesellschaft drei offene Särge mit Toten in verschiedenen Graden der Zerstörung. Fromme Einsiedler in dem gebirgigen Hintergrunde lehren den Beschauer, wie ein gottgeweihtes Leben der Abtötung die Furcht vor den Schrecken des Todes und der Hölle überwindet. Dieses Gemälde wie das Jüngste Gericht erinnern uns an des großen Dante unsterbliches Dichterwerk; indessen kann der bildende Künstler dem Dichter noch nicht folgen, nur Einzelheiten vermögen uns zu fesseln, die Predigt des Ganzen läßt uns kalt.

Ihre volle Selbständigkeit erringt die italienische Plastik erst in den Schöpfungen des Lorenzo di Cione Ghiberti (1378—1455). Er ging bei dem Wettbewerb, den die Florentiner für eine zweite Bronzethür an der Taufkapelle ausgeschrieben hatten, als Sieger hervor. Auch hier waren die Bilder wie bei der Thür Andrea Pisanos eingerahmt. Sie schließen sich demgemäß

in der Knappheit der Komposition diesen an. Ghiberti verfügt aber über eine ganz andere Kenntnis des menschlichen Körpers, das Naturstudium ist unverkennbar. Der künstlerische Erfolg, den er hier unbestritten davontrug, verschaffte ihm nach der Vollendung des Werkes den weiteren Auftrag zu einer dritten Thür, an der jene Beschränkung durch die Umrahmung wegfiel. In je fünf rechteckig umrahmten Feldern der beiden Flügel sollten Vorgänge aus dem Alten Testamente dargestellt werden. In unserem Ausschnitt, dem mittelsten Bilde des linken Flügels, lernen wir zugleich die Umrahmung der Reliefs kennen (Abb. 106). Mögen hier zum Teil antike Vorbilder mitgewirkt haben, in den Darstellungen der Felder ist davon nichts zu erkennen. Es sind in Relief übertragene Gemälde mit perspektivisch



106. Von der zweiten Bronzethür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz.

vertieftem Hintergrunde. In der Art des Mittelalters hat der Meister verschiedene Vorgänge in einem Bilde zusammengefaßt. So erblicken wir in der Mitte den zur Jagd aufbrechenden Esau vor seinem Vater, rechts daneben die Segnung Jakobs durch diesen. Den Verkauf der Erstgeburt u. a. zeigt der Hintergrund. Selbst in unserer kleinen Wiedergabe ist der edle Fluß der Gestalten leicht erkennbar.

Gleichzeitig mit Ghiberti wirkte in Florenz als einer der Bahnbrecher Donatello (1386—1468). Auf dem genauesten Naturstudium fußend, versucht er das Charakteristische der Erscheinung mit Erfolg auszudrücken. Dabei ist er in gleicher Weise Meister in der Behandlung des Marmors, wie er den Bronzeguß dazu benutzt, die größten Feinheiten des Thonmodells wiederzugeben. Mannigfach sind auch die Aufgaben, die ihm und den übrigen Bildhauern seiner und der folgenden Zeit gestellt werden. Neben den Reliefs an Altären, Kanzel- und

Chorbrüstungen und Tabernakeln kommen mehr und mehr Einzelfiguren und Gruppen als Nischenschmuck im Inneren und am Äußeren der Kirchen auf. Das Grabmal mit der Figur des Verstorbenen wird zu einem mehr oder minder reichen Wandaufbau ausgebildet, an dem die Grabfigur, die Figurenreliefs, die Einzelheiten des Renaissanceornaments wie die Komposition des Ganzen meist gleich anziehend wirken. Daneben stellt die profane Kunst neue Aufgaben in Bildnisbüsten und Reiterstandbildern. Auf allen diesen Gebieten sehen wir



107. Relief von Donatello in S. Croce zu Florenz: Die Verkündigung.

Donatello thätig. Für Or San Michele schuf er das mit Recht vielbewunderte Marmorstandbild des heiligen Georg, das uns wie eine veredelte Bildnisfigur anmutet. Den abgemagerten Wüstenprediger Johannes stellte er mit vollendeter Meisterschaft in einer Bronzebildsäule dar, die sich jetzt im Berliner Museum befindet. Hatte bisher die bildende Kunst David nur als königlichen Psalmisten gekannt, so wählte Donatello, ein echtes Kind der italienischen Renaissance, für seine Darstellung im Nationalmuseum zu Florenz den Augenblick, wo der junge Hirt dem Riesen Goliath eben das Haupt abgeschlagen hat. Bis auf die Füße und den von einem Helm bedeckten Kopf ist sein Körper völlig unbekleidet.

In unübertrefflicher Weise hat es der Künstler verstanden, dem sehnigen Jünglingskörper in Bronze Gestalt zu verleihen.

Abb. 107 zeigt als Beispiel der Kunst Donatellos das Marmorrelief der Verkündigung von dem Tabernakel in S. Croce. Es läßt uns erkennen, wie er gleich seinen Zeitgenossen die alten Fesseln jahrhundertealter Überlieferungen abgestreift hat und in durchaus eigenartiger Auffassung den so oft behandelten Vorwurf darstellt. Im Jahre 1444 erhielt der Meister einen Ruf nach Padua, um dort für den venetianischen Condottiere Gattamelata ein Reiterstandbild zu schaffen. Es war das erste Mal seit den Zeiten des alten Römerreiches, daß einem Künstler eine solche monumentale Aufgabe gestellt wurde. Mit Glück hat Donatello sie gelöst. Er ließ sich durch das Vorbild des Mark Aurel-Denkmals, das er von seinem Aufenthalt in Rom kannte, nicht verleiten, Gattamelata etwa als römischen Feldherrn darzustellen, wie es die Bildhauer der späteren Renaissance und des Barock thaten. Wie ihn seine Zeitgenossen kannten, so stellte er ihn als echter Wirklichkeitskünstler dar. Dasselbe Streben zeigt sich auch in den farbigen Büsten, die er und die anderen Künstler schufen. Sie bilden gleichwerte Gegenstücke zu der Bildnisplastik der römischen Kaiserzeit.



108. David. Bronzebildsäule von Andrea Verrocchio im Nationalmuseum zu Florenz.

Ein würdiger Nachfolger Donatellos war Andrea di Michele di Francesco Cione, gewöhnlich nach seinem Lehrer Verrocchi Andrea Verrocchio genannt (1435—88). Er ist ein echtes Kind seiner an Universalgenies reichen Zeit. Von Haus aus Goldschmied, bethätigte er sich später als Maler und Bildhauer, war er Dichter und Musiker. Sein Hauptwerk ist das gewaltige Reiterstandbild des Condottiere Bartolomeo Colleoni, das er im Auftrage der Republik Venedig für diese Stadt goß. Noch ein anderes Bronzewerk fordert zum Vergleich mit Donatello heraus. Es ist der im Florenzer Nationalmuseum stehende David aus Bronze (Abb. 108). Überzeugender konnte der Künstler die

unentwickelten Formen des hochaufgeschossenen Knaben, dessen Selbstgefälligkeit in dem Ausdruck des Gesichtes nicht darstellen. Höher aber steht die Bronzegruppe, die Verrocchio für eine von Donatello stammende Marmornische der Kirche Or San Michele schuf. In der Nischenvertiefung, nicht ganz in ihrer Mitte, steht mit erhobener Rechten der Erlöser und lüftet mit der Linken



109. Thonrelief von Andrea della Robbia am Findelhause zu Florenz.

sein Gewand, um dem zweifelnden Apostel Thomas die Seitenwunde zu zeigen. Dieser selbst, eine an den Johannestypus erinnernde Jünglingsgestalt, steht vor der Vertiefung, eine Stufe niedriger als Christus. Mag bisweilen auch die schwere Faltengebung getadelt werden, wir besitzen in dieser Gruppe eines der hervorragendsten Werke der national-italienischen Kunst; von einer Nachahmung der Antike ist nichts zu verspüren. Niemals ist wohl außerdem eine Gruppe geschickter in einen gegebenen Raum hineinkomponiert worden wie hier.



110. Freskogemälde von Masaccio in S. Maria del Carmine zu Florenz.
Petrus heilt durch seinen Schatten Kranke.

Wir dürfen von der italienischen Plastik dieser Zeit nicht scheiden, ohne einer eigentümlichen Abart derselben Erwähnung gethan zu haben, als deren Begründer Luca della Robbia (um 1400—1482) zu nennen ist. Er vervollkommnete die schon lange, allerdings weniger zu künstlerischen Zwecken gebräuchliche Thonplastik, indem er die gebrannte Thonskulptur (Terrakotta) mit einer Zinnglasur in verschiedenen Farben überzog, so daß sich z. B. weiße Figuren von hellblauem Hintergrunde wirkungsvoll abheben. Zu den ansprechendsten Schöpfungen dieser Technik, die in der Familie des Begründers fortlebte, gehören die zehn Wickelkinder des Andrea della Robbia, eines Neffen und Schülers des Luca, am Findelhause in Florenz (Abb. 109). Höchst launig sind hier die verschiedenen Stimmungen der Kinder wiedergegeben.

Wir kehren zur Malerei zurück. Für ihre Weiterentwickelung nach dem Ausleben der Schule Giottos sind die Fresken der Brancaccikapelle in S. Maria del Carmine zu Florenz von Wichtigkeit (Abb. 110). Hier studierten bis Raffael und Michelangelo die Künstler, was Kunst hieß. Die Wandgemälde sind Schöpfungen des Masolino und des Masaccio. Während sich aber der erste noch im alten Geleise bewegt, erscheint der andere als der große Bahnbrecher der neuen Kunst. Sein voller Name ist Tommaso di Ser Giovanni Guidi da Castel S. Giovanni. Im Jahre 1401 geboren, starb er erst 27jährig in dürftigen Verhältnissen, ohne sein Hauptwerk vollendet zu haben. Die zweifellos von ihm herrührenden Wandbilder zeigen den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese und Vorgänge aus dem Leben Petri. Masaccio hat den Menschen studiert; das beweisen die nackten Gestalten seiner Bilder, aber eben so fühlen wir unter den Gewändern anatomisch richtige Menschenkörper. Auch der landschaftliche oder architektonische Hintergrund ist dem Leben entnommen; wir sehen hier keine Kulissen mehr, sondern er vertieft sich räumlich nach hinten. Das hängt aber auch mit der Behandlung von Licht und Schatten, mit der Anwendung der Luftperspektive zusammen. Dadurch verschmilzt auf den Bildern alles zu einem harmonischen Ganzen.

Unter den späteren Meistern des 15. Jahrhunderts heben wir, ohne des Näheren auf sie einzugehen, Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, und Filippino Lippi hervor, der die Ausmalung der Brancaccikapelle im Sinne des großen Masaccio vollendete.

Wie in der deutschen Kunst mehren sich fortwährend die genrehaften Züge. Die Heiligenscheine kommen zum Teil ganz in Wegfall oder werden zu über den Häuptern schwebenden Scheiben oder Kreisen, wie es uns Masaccios heilender Petrus vor Augen führt. Gebräuchlich wird auch die Aufnahme von Bildnisfiguren in religiöse Gemälde; solche finden wir zahlreich z. B. in den Fresken Bennozo Gozzolis in der Kapelle des Mediceerpalastes in Florenz. Manche Vorgänge scheinen unter religiösem Vorwande eigens zur Darstellung von Genrebildern ausgewählt, so z. B. desselben Künstlers Wandgemälde alttestamentlichen Inhalts im Campo Santo zu Pisa. Die linke Hälfte der Weinlese Noahs z. B. würde uns ohne die Patriarchenfigur als eine Schilderung einer toskanischen Weinernte der damaligen Zeit erscheinen. Die Geburt Marias aus Ghirlandajos Fresken in S. Maria Novella in Florenz führt uns in einen prächtigen Palast



111. Freskogemälde von Fra Giovanni da Fiesole in S. Marco zu Florenz: Christus am Ölberge.

jener Tage; die Frauen, die die Wöchnerin Anna besuchen, tragen die Bildniszüge und Tracht Florentiner Damen. Auch ganz neue Vorwürfe kommen in Aufnahme, besonders macht sich im Laufe des 15. Jahrhunderts gerade darin die Antike immer bemerkbarer. Als einer der ersten auf diesem Gebiet malt Sandro Botticelli die Geburt der Venus und den Frühling, beides Tafelbilder in den Kunstsammlungen der Uffizien und der Akademie zu Florenz. Aber auch diese Stoffe erscheinen national verarbeitet; die Gestalten sind echte und rechte lebenslustige Kinder der schönen Arnostadt.

Eine ganz selbständige Stellung nimmt dem gegenüber Guido di Pietro ein, der im Alter von 20 Jahren in dem Dominikanerkloster von Fiesole Mönch wurde und unter seinem Klosternamen Fra Giovanni (Angelico) da Fiesole der Kunstgeschichte berühmt ist. Er starb 1455 zu Rom, wo sich sein Grab und Denkmal in der Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva befindet. Er stellte seine Kunst ausschließlich in den Dienst der Kirche; die Heiligengestalten werden alle nach alter herkömmlicher Weise durch den kreisförmigen Nimbus hinter dem Haupte ausgezeichnet. Der landschaftliche und architektonische Hintergrund ist ihm nur Mittel zum Zweck und erscheint mehr angedeutet; so erinnert er mehr an Giotto als an die späteren Italiener. In der Darstellung der Leidenschaft versagt Fiesole die Kraft, wohl aber ist ihm wie sobald keinem die gläubige und demütige Versenkung der Gestalten in die christlichen Geheimnisse, das geduldige Ertragen von Schmerz und Leid um Christi willen gelungen. Als Beispiel seiner Kunst dient uns ein Freskogemälde aus dem Kloster S. Marco zu Florenz: Christus am Ölberg. Selbst im Schlaf verlieren hier die drei Jünger nichts von ihrer heiligen Würde. Vorn nehmen die heiligen Frauen Maria und Martha im Gebete tiefen Anteil an dem beginnenden Leiden des Herrn. Nichts gelingt ihm besser als solche in Andacht versunkene Gestalten. In dieser Beziehung verdient besonders ein Tafelbild der Krönung in Mariä hervorgehoben zu werden, das das Louvremuseum in Paris besitzt. Alle Anwesenden, die knieenden Heiligen, die stehenden Engel haben in ernster, feierlicher Ruhe ihren Blick dem thronenden Christus zugewendet, der seine vor ihm knieende Mutter krönt.

Der Mönch von Fiesole ist eine in sich begründete Erscheinung. Unbekümmert um ihn schreitet die Kunst weiter; neuen Idealen nachgehend verleiht sie auch der religiösen Kunst zum Teil einen neuen Charakter. Unter den Meistern des Überganges zu dem großen Dreigestirn Lionardo da Vinci, Raffael und Michelangelo verdienen vor allem zwei eine besondere Hervorhebung. In seinen Fresken der neuen Kapelle des Domes zu Orvieto hat Luca Signorelli aus Cortona (1441—1523) mit der Überlieferung fast völlig gebrochen. Er malte hier die letzten Dinge in nur äußerlichem Anschluß an schon an Ort und Stelle vorhandene Bilder.

Von der feierlichen Ruhe dieser Darstellungen, wie sie uns z. B. im Campo Santo zu Pisa entgegentritt, ist hier nichts zu spüren. In wilder Verzweiflung fliehen die Menschen vor dem Antichrist, der den Feuerregen zur Erde herabsendet. Noch wilder geht es im Sturz der Verdammten zu; ein wilder Knäuel nackter Körper zeigt sich unserem Auge, zwischen ihnen die ebenso ge-



112. Wandgemälde von Luca Signorelli im Dom zu Orvieto: Die Strafe der Verdammten.

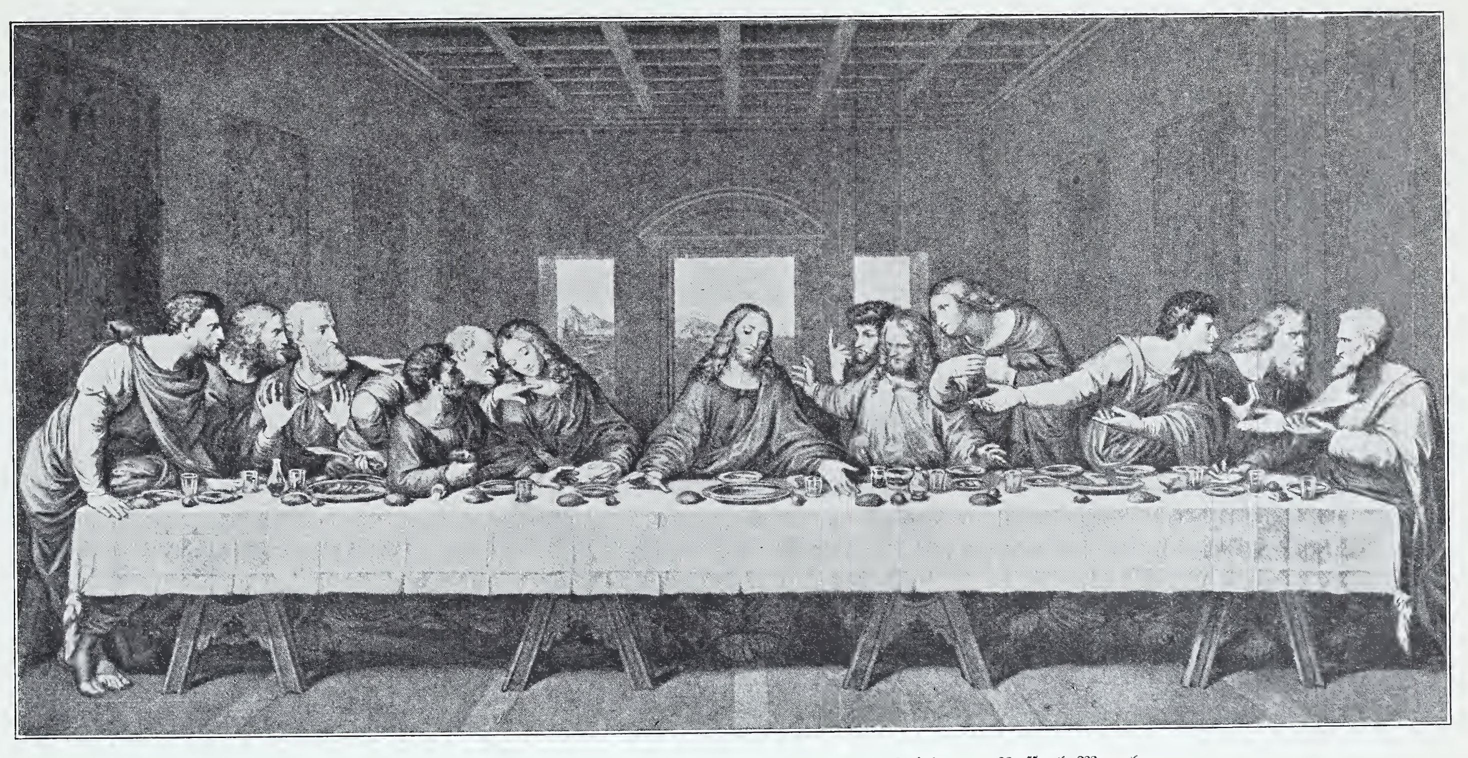
bildeten Teufel, nicht mehr die scheußlichen Ungetüme des Mittelalters, die die zu ewiger Höllenqual Verurteilten geißeln, fesseln, in jeder Art plagen. Man sieht die Freude an der Menschengestalt, an der Möglichkeit jede Stellung wiederzugeben, all' diesen Gestalten an.

Auch der zweite, Andrea Mantegna (1431—1506), zeigt sich in dieser Beziehung als ein echter Renaissancekünstler. Außerdem ist er ein Meister der Perspektive. Sein Deckengemälde in der Camera degli Sposi im Palazzo del Corte zu Mantua, das durch eine runde Öffnung den Himmel sehen läßt, während über eine Brüstung Engelsknaben und Frauen herabblicken, ist einer der ersten Versuche auf diesem Gebiete, das dann in der Barockzeit so reich angebaut worden ist. Besonders aber hat Mantegna durch seine Kupferstiche eine weithin befruchtende Wirkung ausgeübt, Dürer z. B. verdankt ihm manche Anregung.

Ohne die Entwickelung, die wir in der italienischen Kunst bisher verfolgt, sind die drei Großen, deren Namen wir schon genannt, nicht denkbar, aber indem sie das Gewonnene gleichsam zusammenfassen, überragen sie doch weit alle früheren Meister in gewaltiger Schaffenskraft, im Bahnen neuer Wege.

Lionardo da Vinci, der natürliche Sohn eines Florentiner Notars, wurde 1452 in Kastel Vinci zwischen Florenz und Pisa geboren. Im Hause seines Vaters gleich dessen ehelichen Kindern erzogen, wandte er sich mit dessen Erlaubnis der Malerei zu, aber nicht nur auf diesem Gebiete zeigte er sich als einen Meister von Gottes Gnaden; er war auch Bildhauer in Marmor, Bronze und Terrakotta, entwarf Pläne zu Kirchenbauten, bethätigte sich als Feldingenieur und Kriegsbaumeister und legte seine Erfahrungen auf diesen Gebieten noch in litterarischen Werken nieder. Abwechselnd stand er in den Diensten des Herzogs Ludwig Sforza von Mailand, des Cesare Borgia, Ludwigs XII. von Frankreich und seines Nachfolgers Franz I., des Papstes Leo X. Im Jahre 1519 starb er im Schlosse les Cloux bei Amboise. In Mailand hatte Lionardo den Auftrag zu einem Reiterstandbild des Franz Sforza, des Stammvaters des Mailänder Herzogshauses, erhalten. Es kam aber nur zur Ausführung des Modells, und auch dieses ist verloren gegangen. Wir wissen daher nicht, in welchem Verhältnis es zu den beiden besprochenen Reiterstandbildern, besonders zu dem seines Lehrers Andrea Verrocchio gestanden hat. Auch über seinem Hauptgemälde hat, nicht ohne seine Schuld, ein unseliges Verhängnis gewaltet. Den Auftrag, an einer Wand des Refektoriums von S. Maria delle Grazie in Mailand das heilige Abendmahl zu malen, führte er in Ölfarben aus, da ihm die Freskotechnik nicht zusagte. Infolge einer Überschwemmung hat sich dann auf den Ölfarben Schimmel angesetzt, im 18. Jahrhundert litt es noch weiter durch ungeschickte Übermalung; schon vorher war ein Teil durch den Durchbruch einer neuen Thür zerstört worden. So ist das Werk heute nur noch eine wehmütige Ruine. Aber in zahllosen, meisterlichen und stümperhaften Nachbildungen hat es sich die Welt erobert, ist es eine der bekanntesten Schöpfungen der Malerei geworden. Selten genug hat ein Meisterwerk eine solche gebührende Verehrung gefunden (Abb. 113).

Dem schon so oft behandelten Gegenstande hat Lionardo eine ganz neue Seite abzugewinnen gewußt. Eben ist das Wort des Herrn gefallen: Einer von



113. Lionardo da Vinci: Das Abendmahl. Nach dem Stich von Raffael Morghen.

euch wird mich verraten! Eine lebhafte Bewegung hat der Ausspruch unter den Zwölf hervorgerufen, mehrere haben sich erhoben, eifrige Rede und Gegenrede wird gewechselt, und inmitten des Sturmes sitzt die edle Gestalt des Heilandes da, ruhig, ergeben in den ewigen Beschluß der Vorsehung. In feiner Weise hat der Meister den Verräter Judas mitten unter die Schar gesetzt — nur der Beutel mit dem Blutgelde macht ihn kenntlich — während ihn die Künstler bisher gewöhnlich abseits von den anderen setzten, ihm ein wahres Galgengesicht gaben, so daß man sich unwillkürlich die Frage stellt, wie ihn die Apostel unter sich dulden konnten. Neben diesem Werk tritt alles übrige, was, nicht unangefochten, dem großen Meister zugeschrieben wird, völlig in den Hintergrund. Unzählige Bilder des Abendmahles aber sind seitdem entstanden, in denen sich die Einwirkung des Mailänder Bildes mehr oder weniger erkennen läßt.

Neben Lionardo da Vinci giebt es nur einen Künstler, dessen Werke zum Teil so volkstümlich geworden sind, wie das eben besprochene: Raffael.

Sein Lebensgang ist bald erzählt. Er wurde 1483 als Sohn des Malers Giovanni Santi zu Urbino geboren. Auf seine künstlerische Entwickelung übte zunächst sein Lehrer Pietro Vanucci, gewöhnlich Perugino genannt, einen bedeutenden Einfluß aus. Seinem nach Florenz übergesiedelten Meister folgte Raffael wahrscheinlich im Jahre 1504 dorthin nach. Damit wurde der junge Künstler mit den größten Meisterwerken bekannt, die in Italien bis dahin entstanden waren. Mit besonderer Liebe studierte er die Fresken Masaccios. Hier wirkten damals gerade neben einander der große Lionardo und der noch größere Michelangelo. In ein inniges Verhältnis trat Raffael zu dem Dominikaner Fra Bartolomeo, der nach seinem Eintritt ins Kloster seine Kunst völlig dem Dienste der Kirche gewidmet hatte. Sein berühmtestes Werk ist die Beweinung Christi in der Galerie Pitti zu Florenz.

Im Jahre 1508 ging Raffael nach Rom, das unter des kunstsinnigen Papstes Julius II. Herrschaft mit der Arnostadt erfolgreich in künstlerischen Wettbewerb getreten war. Unsicher ist es, ob unser Künstler dabei einem Rufe des Papstes folgte oder sich aus selbständigem Entschluß dahin begab. Hier wirkte er in ununterbrochener Thätigkeit bis zu seinem vorzeitigen Tode am 6. April 1520.

Er war erst 37 Jahre alt, als seine nimmermüde Hand für immer ruhen mußte. Und doch hat vor und nach ihm kein Künstler eine so überreiche Thätigkeit ausgeübt, ist keiner so fruchtbar gewesen wie er. Dabei ist aber bei ihm von Flüchtigkeit des Entwurfs und der Ausführung durchaus nicht die Rede. Seine zahlreichen, noch erhaltenen Skizzen beweisen vielmehr, mit welcher Sorgfalt er arbeitete, wie er sich selbst nicht so leicht Genüge that. In seiner römischen Zeit mußte er allerdings sehr häufig die Ausführung der Entwürfe seinen Schülern überlassen, da die Aufträge sich häuften, immer neue Aufgaben an ihn herantraten. Er steht auf den Schultern seiner Vorgänger, er studiert sie und benutzt einzelne Anregungen von ihnen. Dabei ist er aber durchaus selbständig. Alten Vorwürfen weiß er immer neue Seiten abzugewinnen. In seiner Jugend, auch noch in der ersten Zeit seines Florentiner Aufenthaltes arbeitet er noch nach der Weise seines Meisters Perugino. Jener Epoche gehört z. B. auch die Vermählung Mariä in der Brera zu Mailand an (Abb. 114). Das Gemälde



114. Raffael: Die Vermählung Mariae. Gemälde in der Brera zu Mailand.

zeigt ganz besonders die Anlehnung an ein gleiches Werk Pietros. Weit reicher aber ist der runde Tempelbau im Hintergrunde, einheitlicher die Gruppierung der Figuren vorn. Vor allem aber unterscheidet sich Raffael von seinem Lehrer durch den leichten Fluß der Gestalten.

In Florenz wird er selbständiger, wird er zu dem Raffael, dessen Name in der Kunstgeschichte unvergänglich ist. Hier entsteht der größte Teil seiner Madonnenbilder. In der italienischen Kunst war es bisher gebräuchlich, Maria mit dem Kinde auf einem von Heiligen umgebenen Throne als Himmelskönigin darzustellen. Schon aber hatten einzelne Künstler auf die Hervorhebung der Mutter Gewicht gelegt. Auf diesem Wege geht Raffael weiter. In immer neuen Wendungen weiß er der Aufgabe neue Reize abzugewinnen.

Einige Madonnenbilder zeigen uns die heilige Jungfrau als Kniestück auf neutralem Hintergrunde, so die herrliche Madonna del Granduca in der Galerie Pitti zu Florenz, oder doch so, daß wie bei der aus dem Hause Tempi in der alten Pinakothek zu München der landschaftliche oder Zimmerhintergrund der Figur gegenüber völlig zurücktritt. Dann aber versetzt der Meister die Mutter mit dem Kinde, zu denen sich der Täufer Johannes als Knabe gesellt, vor einen reichen landschaftlichen Hintergrund. Die Scene wird zum Genrebild, ohne daß aber die Gestalten zur bloßen Familiengruppe herabsänken; auch ohne die Heiligenscheine würden wir es wissen, daß nicht eine gewöhnliche Mutter, ein gewöhnliches Kind uns hier entgegentritt. Als eines der lieblichsten Beispiele geben wir die unter dem Namen der schönen Gärtnerin bekannte Madonna im Louvre zu Paris (Abb. 115). Das zur Mutter aufschauende Knäblein gehört zu dem Schönsten, was die Kunst hervorgebracht hat. Die außergewöhnliche Umrißform eines Kreises verlieh Raffael seiner sogenannten Madonna della Sedia in der Galerie Pitti zu Florenz. So konnte sich die Sage bilden, er habe auf der Straße die Gruppe unmittelbar nach der Natur auf einen Faßdeckel gezeichnet. Die sitzende Jungfrau, die das göttliche Kind eng an sich auf dem Schoße hält, beide dem Beschauer das Antlitz zugewendet, während Johannes anbetet, scheint die Krone seiner Madonnenbilder zu sein, und doch wird sie noch von einem anderen Werke übertroffen, der hochgefeierten sixtinischen Madonna.

Seiner römischen Zeit gehören drei Madonnenbilder an, die uns an jenen älteren, schon geschilderten Typus erinnern. Außer dem eben genannten Gemälde sind es die Madonna di Foligno im Vatikan zu Rom und die Madonna mit dem Fisch im Museum zu Madrid. Da die Bilder für Altäre bestimmt waren, so wird hier der Hauptnachdruck auf die Himmelskönigin gelegt, als deren Hofstaat die Heiligen sie umgeben.

Das herrlichste der drei Gemälde malte Raffael für die Benediktiner von S. Sisto zu Piacenza. Darum brachte er auch die Figur des hl. Papstes Sixtus (Sisto) darauf an, die dem Bilde den Namen gegeben hat. In der Mitte des 18. Jahrhunderts ging das Bild in den Besitz des Kurfürsten August III. von Sachsen für 20 000 Dukaten über und versammelt, im Museum zu Dresden in besonderem Raume aufgestellt, jährlich Tausende um sich, während andere Tausende und Abertausende in Palast und in ärmlicher Hütte das Meisterwerk in den mannigfachsten Nachbildungen besitzen. Ein Vorhang hat sich seitwärts



115. Raffael: Madonna (die schöne Gärtnerin). Gemälde im Louvre zu Paris.

erhoben; auf strahlendem Hintergrunde, den Engelsköpfchen beleben, schwebt auf den Wolken die hohe Magd, des Himmels Königin herab, in ihren Armen das zur Welterlösung berufene Kind. Demütig knieen vor ihr die hl. Barbara und Papst Sixtus, der mit bezeichnender Handbewegung alle, die vor dem Bilde knieen mögen, ihrer Huld empfiehlt. Unten aber schauen jene liebreizenden Engelchen hervor, die uns allen so vertraut sind (Abb. 116).

Von anderen Tafelbildern des großen Meisters heben wir zunächst seine Grablegung Christi in der Galerie Borghese zu Rom hervor, die noch seinem Florentiner Aufenthalt angehört. Nach erhaltenen Skizzen plante er zuerst eine Beweinung des vom Kreuz herabgenommenen Christus; die Anlehnung an ein gleichartiges Gemälde seines Meisters Perugino in der Galerie Pitti in Florenz ist unverkennbar. Aber unter den Studien wuchsen Raffael die Schwingen, er wird freier und dringt, den Gegenstand ändernd, zu der dramatisch bewegten Gestaltung der Grablegung vor. Auch so entsprach das Bild dem Wunsche der Auftraggeberin, der Atalanta Baglioni, die ihren Sohn Griffone in einer Familienfehde verloren hatte und zu seinem Andenken das Gemälde für S. Franzesko zu Perugia stiftete. In dem Leide der Gottesmutter an des Sohnes Leiche mochte auch sie Trost finden. Ein anderes weitberühmtes Bild ist die Kreuztragung Christi, das nach seltsamen Schicksalen in das Madrider Museum gelangt ist. Interessant ist es für uns Deutsche dadurch, daß ihm Raffael einen Holzschnitt aus Dürers großer Passion zu Grunde legte und die Gestalt des unter dem Kreuze zusammenbrechenden Heilandes fast genau entlehnte. Als der große Urbiner starb, stand auf der Staffelei die herrliche Verklärung (jetzt in der Pinakothek des Vatikans); sie läßt erkennen, daß des Meisters Können und Wollen noch auf der Höhe stand, daß trotz der unglaublichsten Thätigkeit an ein Erschlaffen noch nicht zu denken war.

Vom Staffeleimaler Raffael wenden wir uns jetzt zum Freskomaler. Gewaltige Aufgaben wurden ihm in Rom von Julius II. gestellt. Zunächst wurde er beauftragt, die sogenannte Stanza della Segnatura auszumalen und zwar in vier Wandbildern die Theologie, Philosophie, Dichtung und Rechtswissenschaft zu verherrlichen. Das Programm war ihm gegeben; die Ausführung, die drei Jahre in Anspruch nahm, ist völlig sein Werk. Die Darstellung der Theologie, die sogenannte Disputa, erinnert uns unwillkürlich an Dürers damals entstandenes Allerheiligenbild. Um einen Altar, der in strahlenförmiger Monstranz das Altarssakrament trägt, gruppieren sich in eifrigem Gespräch über das hochheilige Geheimnis Geistliche und Laien aus den verschiedenen Perioden der Kirchengeschichte, so die vier großen lateinischen Kirchenväter, aber auch ein Thomas von Aquino, der glühende Prediger Savonarola, Dante u. a., alles charaktervolle, eigenartige Erscheinungen. Darüber schwebt die hl. Dreieinigkeit, zu oberst über dem Regenbogen die ernste Greisengestalt Gott Vaters, unter ihr, noch mit Anklängen an Perugino, Christus, der die durchbohrten Hände voll Erbarmen emporhebt, um ihn Maria und Johannes der Täufer, die Apostel und die Gerechten des alten Bundes. Von dem Erlöser aber senkt sich, das Geheimnis der Transsubstantiation andeutend, die Taube des hl. Geistes zur Monstranz hernieder. Ebenbürtig tritt auf dem Bilde gegenüber die weltliche Wissenschaft neben die Theologie;

es ist die sogenannte Schule von Athen. Vor einer perspektivisch trefflich konstruierten Renaissancehalle hat Raffael die zeitlich zum Teil durch Jahrhunderte getrennten Weisen und Gelehrten des griechischen Altertums versammelt, in ihrer Mitte als die größten Plato und Aristoteles. Unschwer erkennen wir zu ihren Füßen den kynischen Philosophen Diogenes. Zur Linken übt Sokrates vor seinen Schülern, darunter Alkibiades in Kriegertracht, seine Lehrthätigkeit aus.



116. Die Sixtinische Madonna von Raffael in der Galerie zu Dresden.

Die einzelnen Gruppen und Figuren sind ohne Erklärungen nicht verständlich. Damit giebt sich besonders dieses Bild seinem Inhalt nach als ein Ergebnis des Humanismus zu erkennen. In dem Bilde der Dichtkunst umgeben den geigenspielenden Apollo fast ausschließlich die Dichter des Altertums. Auf dem vierten Bilde endlich erblicken wir die Gestalten der Stärke, Weisheit und Mäßigung zwischen zwei seitlichen Darstellungen, die den Erlaß des weltlichen und geistlichen Rechts durch Kaiser Justinian und Papst Gregor IX. darstellen. An der gewölbten Decke treten uns die in den Wandgemälden verherrlichten

Künste und Wissenschaften noch einmal in vier schönen allegorischen Frauengestalten entgegen.

Die meisterhafte Ausführung des Werkes veranlaßte Papst Julius, auch die Ausschmückung des nächsten Gemaches, der sogenannten Stanza d'Eliodoro, dem großen Künstler zu übertragen. Ihre Beendigung fällt erst in die Regierung des Mediceerpapstes Leo X., der das Mäcenatentum seines Vorgängers, wenn auch nicht ganz in dessen Sinne, mit Erfolg fortsetzte. Seinen Namen hat das Gemach nach einem der Gemälde, das im Anschluß an das 2. Buch der Makkabäer die Bestrafung des Tempelräubers Heliodor darstellt.

Eine interessante Zugabe erhielt das Bild dadurch, daß Raffael auf Julius' II. Wunsch diesen selbst in dem Gemälde anbringen mußte. Wir erblicken seine charaktervolle Gestalt links im Vordergrunde auf einem Tragstuhl, unter dessen Trägern der vorderste uns unwillkürlich wie ein Bildnis unseres Albrecht Dürer anmutet. Wie dieses Bild, das vor der Vergreifung an Kirchengut warnt, so predigen auch die anderen, die Messe von Bolsena, Attila vor Leo dem Großen und die Befreiung Petri aus dem Gefängnis den Ruhm der Kirche und des Papsttums. Der Grundgedanke, in dem endlich die vier Bilder eines dritten Gemaches, der Stanza del Incendio, zusammenkommen, ist sehr äußerlicher Art, es sollten dem damaligen Papste gleichnamige Päpste früherer Zeiten gefeiert werden. Am bekanntesten ist der Brand des Stadtviertels Borgo, der durch die Beschwörung des Papstes Leo IV. erloschen sein sollte (Abb. 117). Es gehört zu Raffaels lebhaftesten Kompositionen. Der Hauptvorgang ist von dem Künstler in den Hintergrund gerückt worden: von der offenen Loggia der alten Peterskirche aus beschwört der Papst das zerstörende Element, während eine Schar Weiber ihre Arme um Hilfe flehend zu ihm emporheben. Mit sichtlicher Liebe hat Raffael, auf eingehendste Naturstudien gestützt, den Vordergrund behandelt; rechts sind einige Männer, denen Frauen Wasser zutragen, mit Löschen beschäftigt, links retten sich andere aus einem brennenden Hause über eine Mauer hinweg; ein Mann trägt von seinem Söhnlein gefolgt seinen greisen Vater aus den Flammen, eine Gruppe, bei deren Betrachtung wir sofort an die Rettung des alten Anchises durch den frommen Äneas erinnert werden. Die unmotivierte Nacktheit der Gestalten erinnert uns an Laokoon und andere derartige Werke der Griechenwelt und erklärt sich aus dem Geist der Renaissance heraus. In den übrigen Gemälden dieses Raumes macht sich die fast ausschließliche Ausführung durch Schülerhände schon sehr bemerkbar.

Zu bedauern ist es, daß eine Reihe anderer monumentaler Kompositionen nicht als Wandgemälde ausgeführt worden sind: die Bilder aus der Apostelgeschichte, die nach Kartons von des Meisters Hand als Wandteppiche in Brüssel angefertigt wurden. Sie gehören zu seinen reifsten Arbeiten; ein Bild wie die Predigt Pauli in Athen prägt sich dem Beschauer unvergeßlich ein.

Auf einem ganz anderen Gebiete lernen wir Raffael in seinen Fresken in der Loggia der Villa Farnesina kennen. Hier schilderte er im Auftrage des Bankiers Agostino Chigi an der Decke das liebliche Märchen des Altertums von Amor und Psyche. Auch in diesen Bildern, die leider durch Übermalung sehr gelitten haben, bewährt er sich als Meister.



117. Raffael: Der Borgobrand. Wandgemälde im Vatikan zu Rom.

Wir haben nur die wichtigsten Werke des unablässig schaffenden Künstlers kennen gelernt; schon sie allein würden manches Künstlerleben ausgefüllt haben. Aber nicht diese ungeheuere Schaffenskraft, nicht seine Genialität allein haben ihn zum berühmtesten der Maler gemacht; nicht außer acht zu lassen ist vor allem auch die Liebenswürdigkeit und die leichte Verständlichkeit seiner Schöpfungen, nicht der großen Wandgemälde, in denen er zum Teil der Renaissance seinen Tribut zollt, sondern seiner religiösen Tafelbilder, die seinen Namen durch alle Welt, in Hütte und Palast getragen haben.

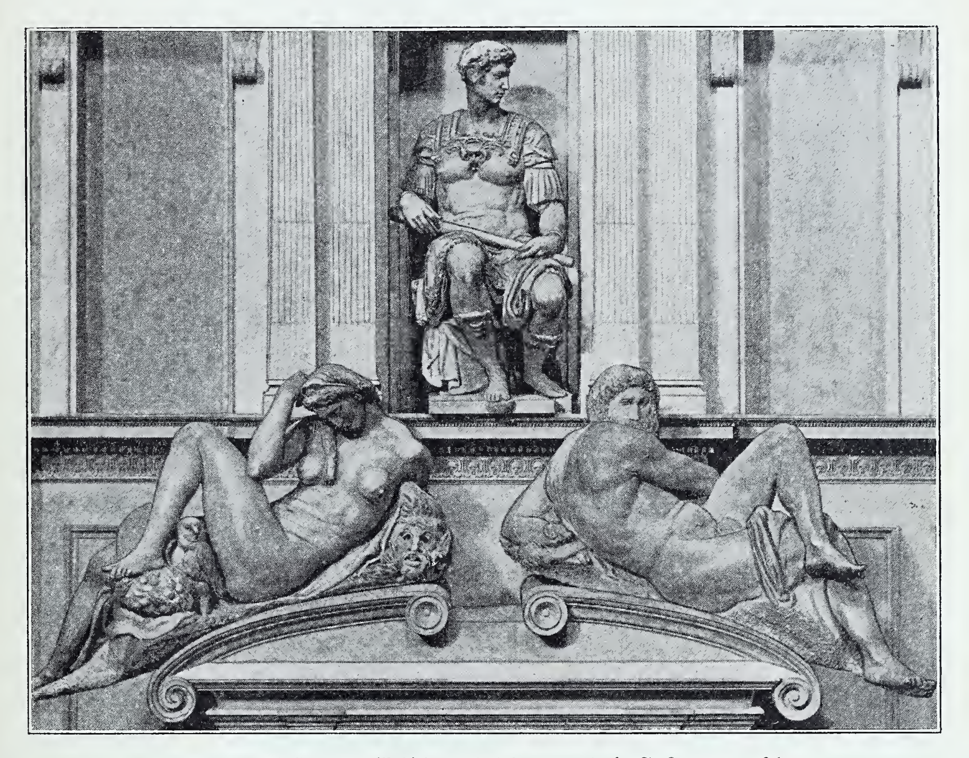


118. Moses von Michelangelo in S. Pietro in Vincoli in Rom.

Solche Künstler wie Raffael erniedrigen sich nie zu Dienern der großen Menge und ihres Geschmackes, aber unbewußt stehen sie mit dem, was ihre Zeitgenossen bewegt, in engstem Zusammenhange, und so stimmen dann ihre Hervorbringungen mit der Richtung ihrer Zeit überein. Es giebt aber auch andere geniale, vielleicht genialere Naturen, die zunächst einsam ihren Weg gehen, unbekümmert um Mode und Geschmacksrichtung sich selbst ausleben und schließlich durch ihre Größe, durch die Ungewöhnlichkeit ihrer Erscheinung eine andächtige Gemeinde in ihren Bann zwingen; der Menge allerdings bleiben sie stets unverständlich. Ein solcher Künstler war **Michelangelo**, eines der größten Universalgenies aller Zeiten. Im Jahre 1475 zu Settignano geboren, kam Michelangelo Buonarroti 1488 zu dem hervorragendsten Maler des damaligen Florenz, Domenico Ghirlandajo, und dessen Bruder in die Lehre. In das Haus des Stadtoberhauptes Lorenzo dei Medici, des Herrlichen, wie ihn die Zeitgenossen schon nennen, aufgenommen, lernt er hier die wieder-

erstandenen plastischen Werke des Altertums kennen und nimmt teil an den Gesellschaften, die die erlauchtesten Geister jener Zeit hier versammeln.

Urwüchsig aber wie er ist, nimmt er wohl alle Anregungen auf, bleibt aber, wie schon seine Jugendarbeiten erkennen lassen, durchaus selbständig. Als 21 jähriger Jüngling kam Michelangelo nach Rom, wo seine Hauptwerke entstehen sollten, und von nun an wechselt sein Aufenthalt hauptsächlich zwischen dieser Stadt und Florenz, ohne daß wir des näheren darauf eingehen können. Als die Träger der großen Namen schon lange aus der Welt geschieden waren,

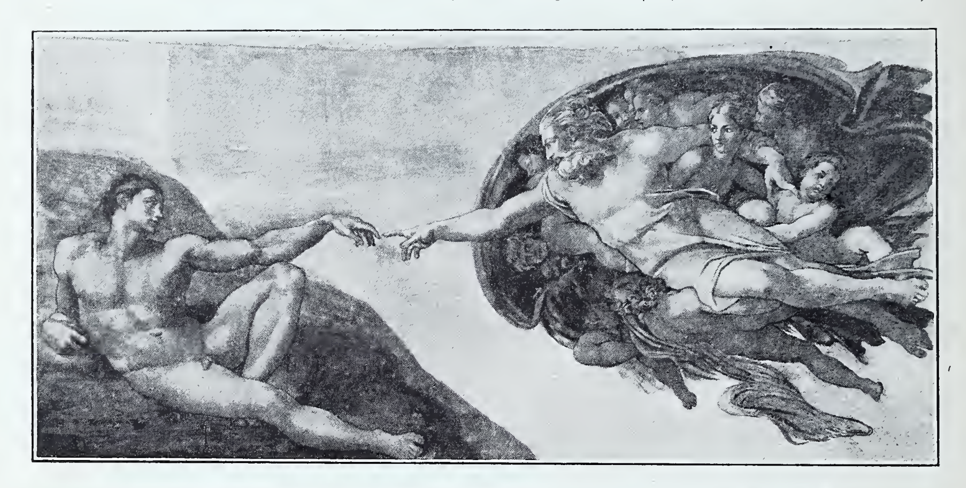


119. Grabmal Giulianos de Medici von Michelangelo in S. Lorenzo zu Florenz.

als der Gipfel der nationalen Kunst Italiens schon erstiegen und eine Zeit des Tiefstandes schon hereingebrochen war, starb der Größte der Großen am 18. Februar 1564 zu Rom, unbestritten von aller Welt als der unerreichte König der Künstler gefeiert. Tanto nomini nullum par elogium sagt in diesem Sinne die Aufschrift seines Ehrengrabmals an der Apostelkirche zu Rom.

Unter seinen Jugendwerken ragt der in Marmor ausgeführte David hervor, den er 1501 im Auftrage der Vorsteher des Dombaues in Florenz begann. Die beiden halbwüchsigen Knaben Donatellos und Verrocchios, die wir besprochen haben, waren eine neue Auffassung des David gewesen, sie hatte sich aber aus der biblischen Erzählung von selbst ergeben; ganz selbständig aber in seiner Auffassung ist Michelangelo; für ihn ist der Bekämpfer des Goliath nur der Vor=

wand, unter dem er einen nackten jugendlichen Athleten darstellt, der des kommenden Kampfes gewärtig dasteht. Daß ihm antike Vorbilder vorgeschwebt haben, ist unverkennbar, und doch wird niemand in dem Werke ein Erzeugnis des klassischen Altertums sehen. Eigenartig wie dieser David ist auch die Pieta, Maria mit dem Leichnam Christi, die er 1498 in Rom für die Peterskirche begonnen hatte. Im Jahre 1505 erschien Michelangelo auf einen Ruf des Papstes Julius II. abermals in Rom. Dieser plante ein gewaltiges Grabmal für sich, zu dessen Ausführung ihm jener der geeignetste Meister schien. Mit Feuereifer ging Michelangelo ans Werk, aber bald mußte er ihn zügeln, das Juliusgrabmal sollte das Trauerspiel seines Lebens werden. Inzwischen hatte Julius nämlich einen noch großartigeren Plan gefaßt: an Stelle der alten Petersbasilika sollte ein dem damaligen Glanze des Papsttums und der Kirche



120. Deckengemälde Michelangelos in der sixtinischen Kapelle: Die Erschaffung des Adam.

entsprechender Bau entstehen. Dann giebt ihm Julius den Auftrag, die sixtinische Kapelle im Vatikan mit Deckengemälden zu schmücken. Das Grabmal tritt ganz in den Hintergrund. Der immer wieder aufgenommene Plan wird umgeändert, wird zu einem Wandaufbau verkleinert, der Papst stirbt, und so vergehen Jahrzehnte, bis 1545 das fertige Werk in S. Pietro in Vincoli seine Aufstellung findet, eine Schöpfung, an der der große Künstler selbst kaum Freude haben konnte. Für einen der älteren figurenreichen Entwürfe war die Marmorfigur des Moses geschaffen worden, die uns ahnen läßt, welch' ein Werk zustande gekommen wäre, wenn Michelangelo seinen Gedanken hätte Gestalt verleihen können (Abb. 118). Trotz seiner ungünstigen Aufstellung ist der Moses auch so von großartiger Wirkung: es ist der zürnende Gesetzgeber, der voll heiligen Zornes über seines Volkes Abgötterei im nächsten Augenblicke aufspringen und die Gesetzestafeln zu Boden schleudern wird. Alles an ihm ist ins Übermenschliche gesteigert.

Ein ähnliches Schicksal hatte ein anderer Plan, der bildnerische Schmuck einer Grabkapelle, die Kardinal Giulio de Medici, der spätere Papst Clemens VII.



121. Mittelgruppe aus Michelangelos Jüngstem Gericht in der sixtinischen Kapelle.

nach seinem Entwurfe an die Kirche S. Lorenzo in Florenz anbauen wollte. Politische und kriegerische Verwickelungen kamen dazwischen, an denen der Meister selbst beteiligt war, und so fand der ursprüngliche Plan seine teilweise Verwirklichung nur in den Grabmälern zweier Mitglieder des Hauses Medici, des Giuliano und Lorenzo (Abb. 119). Beide sind einander in der Anordnung völlig gleich. In der Nische sitzt die eigentliche Grabfigur, der Michelangelo im Sinne seiner Zeit altrömische Tracht gegeben hat. Mehr fesseln uns die nackten Gestalten auf den Sarkophagen, an denen sich leicht erkennen läßt, daß sie für ein größeres Denkmal bestimmt waren. Sie werden als Nacht und Tag, Morgen und Abend gedeutet. Aber nicht darauf kommt es an; die Größe der Auffassung, die Gewalt der Durchführung läßt die Frage nach der Bedeutung in uns verstummen.

In der Plastik, die das Bild des Menschen in voller Körperlichkeit wiedergiebt, sah der große Künstler seinen Hauptberuf, und doch hat er ebenso Unvergängliches in der Malerei geleistet. Nicht in der Tafelmalerei. Sie war seinem Riesengeiste in zu enge räumliche Grenzen gebannt, als daß er sich ihr mehr als vorübergehend gewidmet hätte. Sein Feld war das große Wandgemälde. Wir haben schon des Auftrages für die sixtinische Kapelle gedacht. Unwillig ging er 1508 an das Werk, das ihn von der Arbeit an dem geliebten Juliusdenkmal abzog; 1512 war es vollendet. Das ganze Gewölbe, die Stichkappen über den Fenstern und die Wandflächen über dem Halbrund der Fenster sind mit figurenreichen Darstellungen überzogen, die der Künstler durch ein gemaltes architektonisches Gerüst gegliedert hat. Der Spiegel des Gewölbes enthält 9 Bilder aus der Urgeschichte der Menschheit von dem „Es werde“ Gott Vaters bis zur Verhöhnung des trunkenen Noah. Aus dieser großartigen Bilderreihe wählen wir die Erschaffung des ersten Menschen als Beispiel (Abb. 120). Der Geist, der uns aus dem Moses, aus den Sarkophagfiguren der Mediceergrabmäler entgegenweht, ist auch hier erkennbar. In Sturmesbrausen naht Gott Vater dem menschlichen Gebilde aus Erde — eine Berührung mit dem Finger — und wie aus dem Schlafe, erst im dämmernden Bewußtsein seiner selbst, erwacht der beseelte Adam. Zwischen den Stichkappen sind unterhalb der erwähnten Gemälde die sitzenden Gestalten der Propheten und Sibyllen eingeordnet, der jüdischen und heidnischen Vorverkünder des Messias, dessen Erlösungswerk durch den am Gewölbe dargestellten Sündenfall bedingt ist. Sie bilden würdige Gegenstücke der Malerei zur Bildsäule des Moses. Außer den biblischen Bildern in den Eckzwickeln sind zum Teil als Träger von Architekturteilen oder Inschrifttafeln eine große Anzahl Figuren und Gruppen angebracht, nach deren Bedeutung zu forschen den unmittelbaren Genuß am Kunstwerke nur stören würde. Hier heißt es einfach bewundernd aufzunehmen, was des unsterblichen Meisters unerschöpfliche Phantasie in immer neuen Varianten uns vor Augen führt.

Die Deckengemälde der sixtinischen Kapelle sind aber noch nicht das großartigste Werk des Malers Michelangelo. Im Auftrage Papst Pauls III. entstand in den Jahren 1535—1541 an der Altarwand desselben Raumes das berühmte Jüngste Gericht, das größte aller Freskogemälde. In völligem Bruch mit der religiös-künstlerischen Überlieferung geht er auch hier seinen eigenen Weg



122. Correggio: Die heilige Nacht. (Dresdener Galerie.)

Christus ist der fürchterliche strafende Gott, dessen Wort die Verdammten auf ewig in den Abgrund schmettert (Abb. 121). Selbst seine Mutter wagt keine Fürbitte mehr, ängstlich schmiegt sie sich an den göttlichen Sohn, und selbst durch die Scharen der Erwählten und Heiligen geht etwas von dem Schrecken, den das Wort der Verdammung hervorgerufen. In der unteren Hälfte des Bildes aber reißen die Teufel die Verdammten zur Hölle, ein grausiges und doch herrliches Durcheinander nackter Menschenleiber. Hier feiert die Freude am nackten Menschenkörper ihren höchsten Triumph.

Das Jüngste Gericht Michelangelos stellt gleichsam den Gipfelpunkt der italienischen Malerei vor, deren Entwickelung wir bisher verfolgt haben; es ist und wird von Tausenden bewundert, viele Künstler haben es studiert, manche haben es nachzuahmen versucht, aber ein volkstümliches Werk ist es nicht geworden, wie überhaupt Michelangelos ganze Erscheinung nicht volkstümlich ist. Er gehört zu jenen Großen, die von vielen bewundert, von wenigen verstanden, einsam ihre Straße ziehen. Sie haben Nachahmer, aber diese vermögen doch nur Äußerlichkeiten nachzubilden und werden dadurch manieriert. So ist auch Michelangelos Kunst für die nächste Folgezeit ohne seine Schuld verhängnisvoll geworden, wie wir an anderer Stelle sehen werden.

Wer in den Kunstsammlungen die Säle mit den Gemälden italienischer Maler durchwandert, wird oft genug durch die Buntheit der Farben nicht angenehm berührt; es ist vor allem die Zeichnung, die uns diese Schöpfungen so wertvoll erscheinen läßt. Bei den großen Meistern, die wir zuletzt besprochen haben, ist ein gewisser Ausgleich zwischen Farbe und Zeichnung eingetreten, aber doch ist diese immer noch das künstlerisch Wertvollere; eine gute farblose Wiedergabe vermag uns in den Geist des Werkes einzuführen. Wir haben uns nun mit einer Gruppe von Malern zu beschäftigen, bei denen die Farbe die Hauptsache ist, deren Schöpfungen von Anfang an farbig gedacht sind. Sie gehören Oberitalien an. Zuerst ist Antonio Allegri da Correggio (1494—1534) als Meister in der Behandlung des Helldunkels zu nennen. Die bekannteste seiner Schöpfungen ist die heilige Nacht der Dresdener Galerie, ein liebliches Idyll, das die anbetenden Hirten, die jubelnden Engelscharen um die Krippe des Heilands vereinigt. Von ihr aus strahlt das Licht, das die Figuren magisch beleuchtet (Abb. 122). Viele seiner Bilder zeichnen sich durch die lebhafte Bewegung der Figuren aus; in oft seltsamen Verschlingungen nehmen die in den Lüften schwebenden Engel an den Vorgängen auf der Erde teil. Bei Correggio treffen wir zum erstenmal jene in Anbetung oder in den Qualen der Marter verzückten Heiligengestalten, deren Gesichtsausdruck öfter einen stark sinnlichen Zug zeigt, eine Erscheinung, die die Folgezeit oft bis zur Unerträglichkeit ausgebildet hat.

Edlere Formen neben der meisterhaftesten Beherrschung der Farbe treten uns bei Tizian entgegen. Seine Hauptwirkungsstätte war die Lagunenstadt Venedig. Schon damals war die Macht der großen Handelsrepublik auf abgleitender Bahn, aber noch wirkte die große Zeit nach, wo sie den Levantehandel und das Ostbecken des Mittelmeeres beherrschte. Die in den Händen der Geschlechter aufgehäuften Reichtümer luden zu heiterem Lebensgenuß ein und gaben ohne Unterlaß dem sehfrohen Menschen jener Tage Veranlassung,



123. Tizian: Madonna des Hauses Pesaro in der Frarikirche zu Venedig.

Kirchen und öffentliche Gebäude, wie sein Haus, mit den Werken der Kunst zu schmücken. Wir verbinden mit dem Begriffe Orient unwillkürlich den der Farbe. Diese Farbenfreudigkeit des Orients mußte unbedingt auch die venezianische Kunst wie das Kunstgewerbe beeinflussen, um so mehr, da die im Meere errichtete Stadt, vom Blau des südlichen Himmels überwölbt selbst ein Farbenmärchen ist. Während in den anderen Teilen Italiens der strenge Umriß noch lange die Führerrolle in den Werken der Maler beibehält, mußte ihm hier die Farbe ebenbürtig zur Seite treten, in den hier entstandenen Bildern mußten beide ihre engste Vereinigung feiern.

Als der größte Maler erscheint Tizian; er steht noch den Anfängen der eigentlich venezianischen Kunst nahe, reicht aber auch in die Zeit des Verfalles hinein, wo überall an Stelle schöpferischer Kraft Manierirtheit und flaches Epigonentum traten. Im Jahre 1477 geboren, starb er 99jährig erst 1576. Von größeren Altarwerken sind drei hervorzuheben. Das herrlichste ist die Himmelfahrt Mariä, das für die Frarikirche in Venedig gemalt war und sich jetzt in der Akademie befindet. Es geht ein mystisch-gewaltiger Zug durch das Ganze; von den am Grabe stehenden Aposteln, die in sehnsüchtigem Verlangen der Aufschwebenden nachzustreben scheinen, bis zu der Gestalt Gott Vaters hoch oben in den Lüften. Vor allem aber ruht unser Blick auf Maria selbst, die herrliche Engelsknaben jubelnd umgeben. In der noch am ursprünglichen Platze, in derselben Kirche befindlichen Madonna des Hauses Pesaro hat Tizian die gewohnte Kompositionsweise aufgegeben, die die thronende Himmelskönigin von vorn gesehen dem Beschauer zeigt. Vor einer perspektivisch sich seitwärts vertiefenden Kirchenfassade sitzt sie hier von Heiligen umgeben, und nur die ernst und würdig in vollem Profil dargestellten Mitglieder der genannten Familie erinnern uns noch an die alte Art (Abb. 123). Ganz eigenartig endlich ist die Ermordung des Petrus Martyr, deren Original in S. Giovanni in Paolo leider einem Brande zum Opfer gefallen ist. Dem dramatisch bewegten Vorgange, in dem die Einzelgestalten aus sich heraus vortrefflich charakterisiert erscheinen, entspricht der Sturm, der die Bäume schüttelt, der Sonnenblick, der grell durch die Wolken herniederzuckt.

Ganz anderer Art ist der herrliche Zinsgroschen in der Dresdener Galerie; in schlichter Weise sind hier der Heiland und der versuchende Pharisäer als Brustbild dargestellt — unter Vermeidung alles Überflüssigen liegt hier der Hauptton auf den kontrastierenden Persönlichkeiten, deren Charakteristik sich bis auf die individuell behandelten Hände erstreckt.

Wir werden uns nicht täuschen, wenn wir aus dieser Schöpfung schließen, daß Tizian auch ein vorzüglicher Bildnismaler gewesen sein muß. Seine Porträts der italienischen Dynasten, der spanischen Könige sind sprechende Illustrationen zur Zeitgeschichte. Im weiblichen Bildnis ist er ein begeisterter Lobredner der Frauenschönheit. Am bekanntesten ist das herrliche Bild einer Dame, die eine Fruchtschale trägt; man bezeichnet es gewöhnlich mit dem Namen seiner Tochter Lavinia. Endlich entnimmt Tizian seine Vorwürfe auch dem klassischen Altertum oder der damals so beliebten Allegorie. Auch hier ist ihm das Erste die Frauenschöne. Die Bildertitel Venus, Danae u. a. sind gleichsam nur die

Firmenschilder, unter denen sich jene in der höfischen Gesellschaft Italiens ohne Anstand unbekleidet zeigen darf.

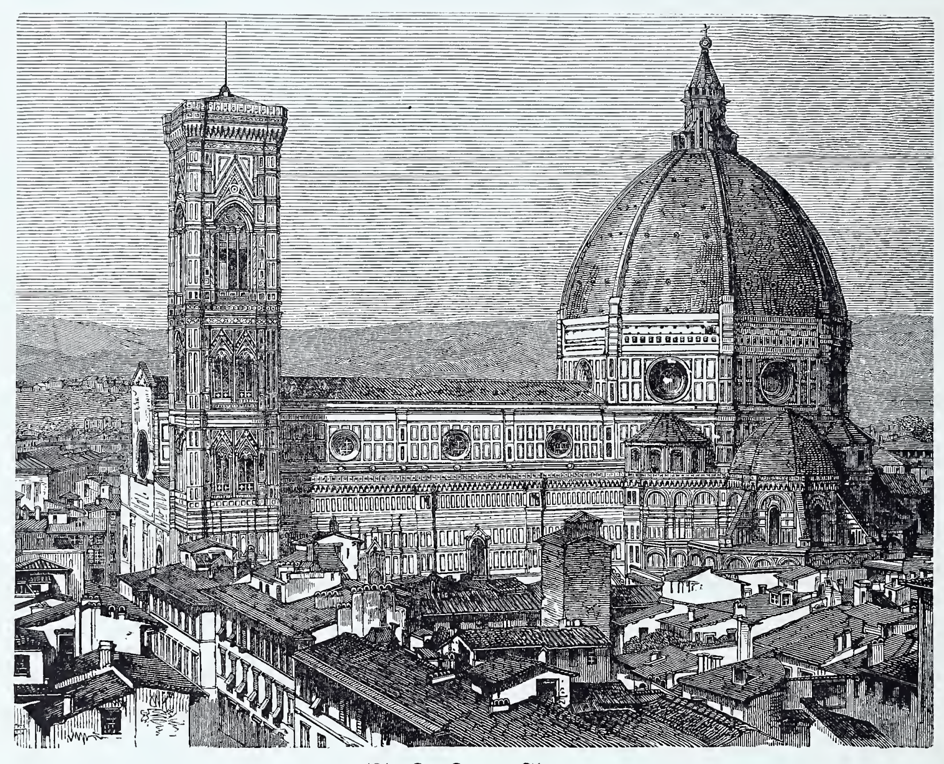
Mit Tizian scheiden wir von der hohen nationalen Kunstblüte der Apenninenhalbinsel. Die Zeit der schöpferischen, bahnbrechenden Genies ist vorüber, es beginnt eine Zeit des Epigonentums, wie wir sie in der Geschichte der griechischen Kunst im hellenistischen Zeitalter kennen gelernt haben. Wir werden an anderer Stelle den Charakter dieser Kunstrichtung kurz zu schildern unternehmen, wir werden sehen, wie gerade sie gleich der hellenistischen auf die nichtitalienische Welt von bestimmendem Einfluß, aber für deren nationale Kunstentwickelung von verhängnisvollen Folgen wurde.

Die Renaissance.

Der Griechenwelt war nach Verlust ihrer Unabhängigkeit die große Aufgabe geworden, den größten Teil der damals bekannten Welt mit ihrem Geiste zu erfüllen, die sogenannte hellenistische Kultur zu schaffen und so auf dem Gebiete der Geisteswissenschaften und der Kunst der Welt das zu werden, was ihr Rom in Bezug auf das Staatswesen und die Rechtswissenschaft geworden ist. In der Zeit, in die uns unsere Betrachtung bisher geführt hat, um die Wende des Mittelalters, sollte der hellenisch-römische Geist, der in so vielen Stücken im strengsten Gegensatz zu dem auf christlich-germanischer Grundlage erwachsenen Mittelalter steht, seine Auferstehung feiern.

Griechenland stand damals unter der Herrschaft der Türken und war so dem westlichen Europa fast völlig verschlossen. Wohl aber waren von hier aus zahlreiche Flüchtlinge nach dem benachbarten Italien herübergekommen. Aus den griechischen Handschriften, die sie mit sich gebracht, lernte man das klassische Griechentum jetzt aus den Quellen kennen. Es beginnt jene geistige Bewegung, die der Italiener Rinascimento — Wiedergeburt nennt. Wir haben das Wort in der französischen Umwandlung Renaissance in unseren Wortschatz aufgenommen, bezeichnen aber damit meist nur den Wechsel auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Wie wir sahen, hatte sich der Meister, den man als den ersten Renaissancekünstler bezeichnen kann, Niccolo Pisano, eng an klassische Vorbilder angelehnt. Es geschah das aber noch durchaus unbewußt. Noch unfähig, aus sich selbst heraus Vollkommeneres zu schaffen, als die damalige Kunst es vermochte, findet er die Vorbilder in einigen Resten der alten Welt, aber er ahmt sie etwa nicht nach, weil sie dieser angehören. Bald auch befreiten sich die Künstler von dieser sklavischen Nachahmung und gingen bei der Lehrmeisterin Natur in die Schule. So haben Plastik und Malerei in Italien ihren nationalen Charakter durchaus bewahrt, sie bringen Leistungen hervor, die die der antiken Plastik, soweit deren Denkmäler damals noch vorhanden waren, weit überragten. Antike Einflüsse kommen den beiden Künsten zunächst fast nur auf litterarischem Wege zu; durch die alten Dichtungen und ihre italienischen Nachbildungen wird der Stoffkreis der Künstler erweitert, aber selbst diese Vorwürfe werden zunächst noch national eingekleidet — wir erinnern an die erwähnten Gemälde von Sandro Botticelli.

Das ändert sich mit dem Ende des 15. Jahrhunderts. Aus dem Schutte der Jahrhunderte kommen nun die herrlichen Kunstwerke zum Vorschein, die die hellenistisch-römische Periode hervorgebracht hatte: der Apoll vom Belvedere, der Laokoon und zahllose andere, die nun neben der Natur die Hauptquelle des künstlerischen Studiums werden. In der Zeit großer schöpferischer Genies und Talente konnte aber ihr Einfluß zunächst nur mehr ein äußerlicher sein. Durch sie wird z. B. der Kult des Nackten hervorgerufen — man denke an die meisten Schöpfungen des großen Michelangelo. Oft genug wird ein Vorwurf

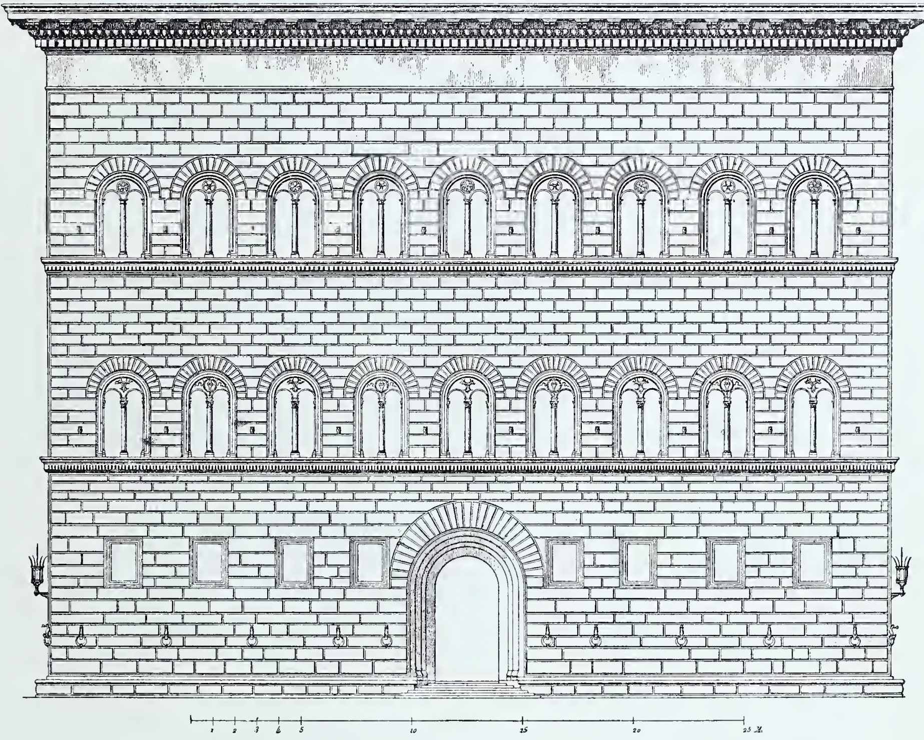


124. Der Dom zu Florenz.

nur deswegen künstlerisch behandelt, weil er Gelegenheit zur Anbringung unbekleideter Menschenkörper bietet. Die alte Naivität, die einem dem christlichen oder heidnischen Altertum angehörenden Vorgange das italienische Zeitkostüm des Mittelalters gab, schwindet und macht einem kritischeren Geiste Platz. Nun werden auch die alten Juden, Perser u. a. in die griechisch-römische Tracht gesteckt.

Den Sieg dieser Richtung bringt allerdings erst die folgende Periode. Der Einfluß der alten Kunst macht sich bis dahin hauptsächlich auf dem Gebiete der Kleinkunst und der Architektur geltend. Das war innerlich durchaus bedingt.

Von den Denkmälern des klassischen Altertums waren die der Architektur, besonders in Rom, noch am zahlreichsten und besten erhalten. Selbst die üppigeren der römischen Spätzeit zeigten edle Maßverhältnisse im ganzen, schön stilisierte Formen im einzelnen. Die Antike war in Italien nie ausgestorben, nur verroht und den veränderten Kulturverhältnissen angepaßt worden. So lag es für einen Künstler von feinem Formgefühl nahe, seine Vorbilder jenen Resten längstvergangener Tage zu entnehmen. Auf- und Grundriß der Kirchen bleiben, wie sie das Kultbedürfnis geschaffen, zunächst unverändert. Der neue Stil zeigt sich

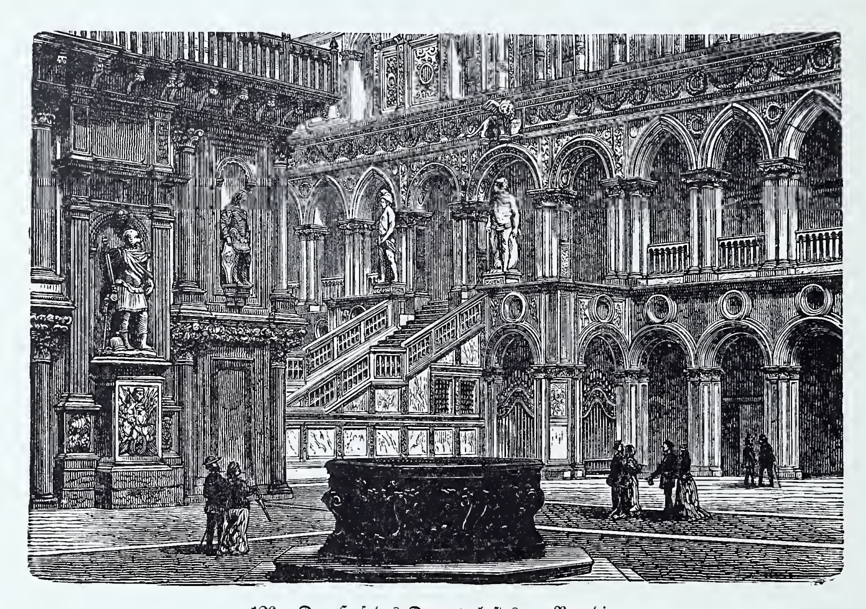


125. Fassade des Palazzo Strozzi zu Florenz. Nach Gailhabaud.

an ihnen hauptsächlich in dem Schmuck der Fassaden als Zierkunst. Daneben allerdings wird großes Gewicht auf die Krönung des Kirchengebäudes durch eine Kuppel gelegt. Hierfür war das unübertreffliche Vorbild des Pantheons maßgebend. Als erste Schöpfung dieser Art gilt die Domkuppel zu Florenz, als deren Schöpfer sich Filippo Brunelleschi (1377—1446) einen unvergänglichen Namen in der Kunstgeschichte geschaffen hat (Abb. 127).

Ein kirchlicher Stil aber ist die Renaissance nie geworden. Ihre Hauptbedeutung liegt auf dem Profangebiete. Antike Wohnhäuser waren nicht mehr erhalten, sie hätten auch den veränderten Kulturforderungen nicht entsprochen. So mußten auch hier die bahnbrechenden Geister Neues schaffen. Wieder ist auch da Florenz der Ausgangspunkt der Bewegung, Brunelleschi ihr Schöpfer.

Die reichen Geschlechter der Arnostadt geben den Architekten Gelegenheit, ihren Gedanken in neu zu errichtenden Palästen Form zu verleihen. Die Abbildung 125 des von Benedetto de Majano 1489 begonnnenen Palazzo Strozzi läßt uns die Eigentümlichkeiten dieser Bauten erkennen. Gegenüber den gleichsam durch Zufall entstandenen Gebäuden, die die innere Raumeinteilung auch im Äußeren erkennen lassen, fällt uns hier die strenge Symmetrie in der Fassadenbildung auf. Charakteristisch ist ferner die der römischen Rustika-architektur nachgebildete Behandlung der Wandflächen mit großen Quadern. Großes Gewicht ist endlich auf den oberen Abschluß des Bauwerkes durch ein kräftig vorladendes Hauptgesims gelegt, das am meisten an die alten Vorbilder erinnert. Das Ganze macht einen edlen, einfachen Eindruck; das antike Element



126. Der Hof des Dogenpalastes zu Venedig.

macht sich nirgends als etwas Fremdes störend geltend sondern erscheint durchaus den Verhältnissen entsprechend verarbeitet.

Später finden wir unter Weglassung der Quaderung häufig eine Belebung der Wandfläche durch einfache oder doppelte Pilasterstellungen und eine Bedachung der Fenster mit Giebeldreiecken und -Bogen. Freier entfalten die Baukünstler ihre schöpferische Thätigkeit in der Anlage der von ein- oder mehrstöckigen offenen Galerien umzogenen Höfe der Paläste. Als Beispiel möge ein Teil des Hofes im Dogenpalaste zu Venedig dienen (Abb. 126).

Wie wir schon früher erwähnten, faßte Papst Julius II. im Beginne des 16. Jahrhunderts den Plan, an Stelle der alten Petersbasilika einen der Neuzeit und ihren Forderungen entsprechenden Neubau aufzuführen, hinter dem die Lieblingsschöpfung Michelangelos, das Juliusgrabmal, ganz in den Hintergrund trat. Das gewaltige Bauwerk, das so entstand und in dem seitdem Tausende

127. Die Peterskirche zu Rom.

und Abertausende religiöse oder künstlerische Erbauung gesucht und gefunden haben, stellt den Höhepunkt der italienischen Renaissance dar, in ihm finden die künstlerischen Erfahrungen der Architekten, ihre Studien an den Resten der alten römischen Welt ihre vollkommenste Gestaltung. Auch bei St. Peter stand das Pantheon Pate; nur in einem mächtigen Kuppelbau erblickte das damalige Italien das Ideal eines Gotteshauses. Die ersten Entwürfe rührten von dem genialen Bramante her, doch wurde nicht an ihnen festgehalten; neue Pläne schufen z. B. auch Raffael und Michelangelo. Sie alle stellen einen Kampf zwischen der in Italien ungewöhnlichen, aber künstlerisch wertvolleren Form des griechischen Kreuzes mit gleichlangen Armen und der des lateinischen Kreuzes vor. Dieses siegte schließlich, und so erscheint denn St. Peter jetzt als ein auf quadratischer Grundlage sich erhebender Zentralbau, dem ein dreiachsiges Langhaus vorgelegt ist.

Der Schöpfer dieses Langhauses ist der 1629 verstorbene Carlo Maderna, von dem die Hauptfassade herrührt. Damit war der Riesenbau aber durchaus noch nicht abgeschlossen. Madernas Nachfolger Lorenzo Bernini schuf erst noch jene Säulengänge, die den Petersplatz umgeben und erst in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts vollendet wurden. Damit erstand ein Architekturbild von seltener Größe (Abb. 127). Allerdings hatte seitdem ein Stilwechsel stattgefunden; die keuschen Formen der Renaissance hatten den gröberen, aber wirkungsvolleren des Barock Platz gemacht. Außerdem entspricht das Ganze nicht den Anforderungen, die wir an die romanischen und gotischen Formen gewöhnten Nordländer an einen Kirchenbau stellen, alles das aber kann uns nicht hindern, bewundernd vor dem Wunderwerke zu stehen, den höchsten Kuppelbau der Erde, der bis etwa 131 Meter Höhe ansteigt, anzustaunen. Ebenso gewaltig ist die Innenwirkung. Das Langhaus ist mit einem kassettierten Tonnengewölbe geschlossen; so wenig künstlerisch ein solches oft auch wirken mag, hier ist, wie selbst unsere kleine Abbildung erkennen läßt, dank den ungeheueren Maßverhältnissen, nichts davon zu spüren (Abb. 128). Das Langhaus durchschreitend stehen wir endlich unter der Wölbung der Kuppel, deren riesige Verhältnisse uns jetzt noch mehr wie draußen ins Bewußtsein kommen.

Man mag in St. Peter eine der monumentalsten Schöpfungen, die dem Menschengeist entsprungen ist, anstaunen, darüber aber dürfen wir uns nicht hinwegtäuschen, daß es den Idealen, die wir von einem kirchlichen Kultgebäude haben, nicht entspricht — ganz bezeichnender Weise macht die Fassade der Kirche vielmehr den Eindruck der eines Palastes. Palastbauten waren aber schon in der Frührenaissance die Hauptherverbringungen dieses Stiles gewesen. Wir stehen eben in unserer Periode in einem der schon charakterisierten Wendepunkte der Geschichte, wo das bis dahin hauptsächlich unter religiösem Einflusse stehende Leben sich verweltlicht und in diese äußere, zum Teil auch innerliche Verweltlichung das Kirchentum selbst hineingezogen wird. Der heidnische Geist trägt zum Teil über den kirchlichen den Sieg davon. Die italienische Renaissance ist auf künstlerischem und litterarischem Gebiete das, was bei uns auf religiösem Gebiete die Reformation, eine Absage an die Ideen, die bisher Geltung gehabt hatten. Wir werden deshalb einer in streng kirchlich-katholischen Kreisen herrschenden Anschauung

eine gewisse Berechtigung nicht absprechen dürfen, die das Ideal des religiösen Künstlers in Fra Angelico sieht, Raffael aber, vor allen Michelangelo als künstlerische Ketzer betrachtet. Sicherlich war dieser trotz seiner kirchlich strengen Rechtgläubigkeit kein geringerer Reformator oder Revolutionär, wie man will, als der deutsche Augustinermönch Martin.

Das führt uns nach Deutschland. Bei den Beziehungen, die die ganze römisch-katholische Welt mit Rom, bei den handelspolitischen, dynastischen u. s. w.,



128. Inneres der Peterskirche in Rom.

die unser Vaterland insbesondere mit Italien verknüpften, mußte die hier erfolgte Wiederbelebung des Altertums auch dorthin ihren Einfluß ausüben.

Aber der gesunde deutsche Volksgeist gab sich der neuen Kunst noch nicht völlig gefangen, vielmehr verarbeitete er sie zunächst durchaus selbständig und zwar sehr häufig derartig, daß vom Wesen der Antike nur wenig übrig blieb. Äußerst befruchtend wirkte die Renaissance auf das Kunstgewerbe. Kunstgewerbliche Erzeugnisse Italiens kamen durch den Handel in Masse nach Deutschland. An ihnen mochte der deutsche Handwerker, dem es vielleicht nie vergönnt war, den klassischen Boden jenseits der Alpen zu betreten, seinen Formensinn

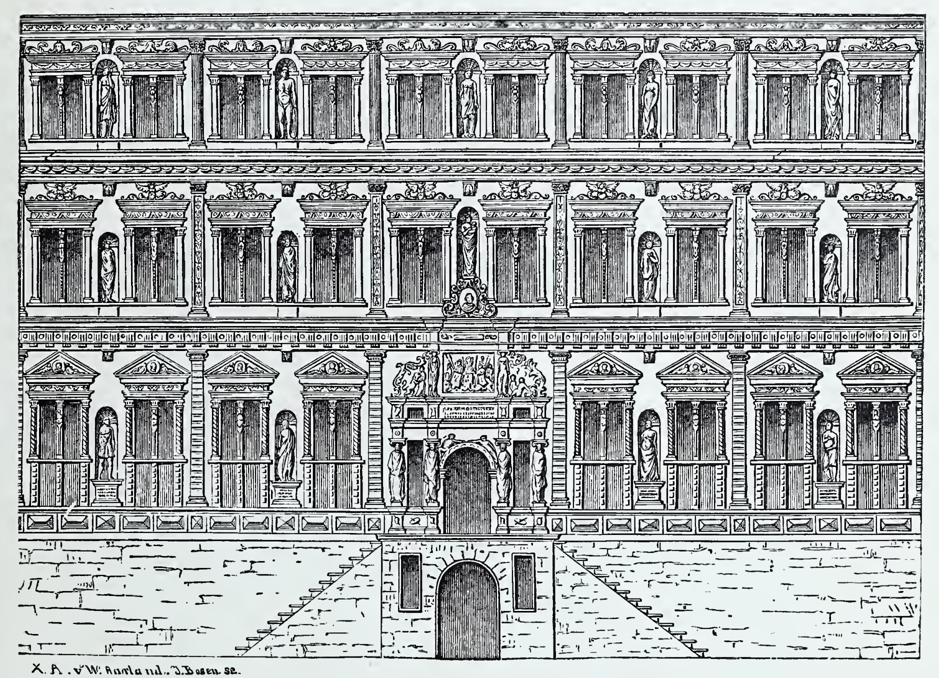
üben. Der materielle Hochstand des Bürgertums gab ihm reichlich Gelegenheit, in den neuen Formen selbstschöpferisch aufzutreten. Wie anheimelnd wirken auf uns jene mit Wandtäfelung versehenen, durch geschnitzte Thüren zugänglichen Zimmer mit ihrem Möbelschmuck, die vor nicht langer Zeit als sogenannte altdeutsche wieder Mode waren! Dann wieder kann sich unser Auge nicht satt sehen an den eingelegten Truhen, den silbernen, gläsernen, zinnernen Gefäßen u. a., die, in Kunstgewerbesammlungen vereinigt, neuerdings auf unser Kunsthandwerk nach einer Zeit trostlosester Formlosigkeit so befruchtend eingewirkt haben.



129. Hof des Heidelberger Schlosses vor der Zerstörung.
Im Hintergrunde der Friedrichsbau, rechts der Ottheinrichsbau.

Auf die kirchliche Architektur konnte die Renaissance zunächst auch aus rein äußerlichen Gründen kaum von Einfluß sein. Das absterbende Mittelalter hatte sich mit der Erbauung von Kirchen und Kapellen kaum genugthun können. So war darin ein Überfluß vorhanden, als die Reformation begann. Nötigung zu Neubauten war demnach im großen und ganzen weder für die Bekenner der neuen Lehre noch für den in seinem Besitzstand so eingeschränkten Katholizismus vorläufig vorhanden. Infolge dessen bildet sich zunächst kein neuer kirchlicher Baustil heraus, sondern die Gotik, allerdings überlebt und häufig genug fast völlig miß-

verstanden, behauptet zunächst ihren Platz. So glaubt der Laie in der in den ersten Jahren des dreißigjährigen Krieges erbauten Jesuitenkirche zu Köln noch ein gotisches Bauwerk des Mittelalters zu sehen. Auch die deutsche Renaissance ist eine Profankunst. Die Zeit bis zu dem erwähnten Kriege war trotz der zum Teil recht heftig geführten Kämpfe auf religiösem Gebiete, trotz der noch fortgesetzten politischen Fehden eine solche hohen materiellen Wohlstandes. Da nun die Reformation von den zahllosen kirchlichen Stiftungen des Mittelalters abging, so konnten die Mittel, die sonst dazu verwendet worden waren, jetzt mehr zum Bau und Schmuck des eigenen Heims gebraucht werden. Den Fürsten und adligen Herren, aber auch dem Bürger genügten bei breiterer Lebensführung



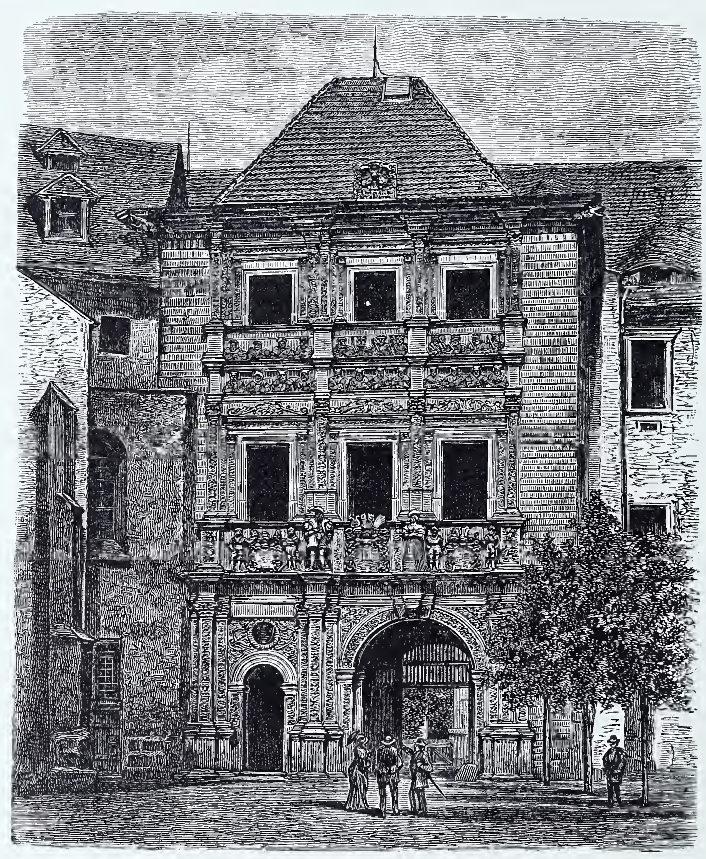
X. A. v W. Amla nd. J. Basen. sc.

130. Fassade des Ottheinrichsbaues vom Heidelberger Schloß.

die mehr dem Nötigsten dienenden Bauten früherer Zeit nicht mehr, und so erhoben sich denn in den Städten und auf dem flachen Lande zahllose Neubauten, oder aber es fanden Umbauten älterer Schöpfungen statt.

Den klimatischen Verhältnissen entsprechend wird das alte Giebelhaus der vorhergehenden Periode beibehalten. Die Einwirkung des neuen Stiles macht sich hauptsächlich als Zierkunst geltend. Oft zeigt er sich bei sonst völliger Schmucklosigkeit der Fassade zunächst nur an dem Giebel und den mehr oder minder reich ausgestatteten Portalen. Der alte Treppengiebel erhält durch geschwungene Voluten und Obelisken, die ihrem Zwecke nach an die gotischen Fialen erinnern, ein zierliches Aussehen. Häufig wird er dann noch durch den Bodenstockwerken entsprechende Gesimse und Pilasterstellungen reicher gegliedert. Die Einzelheiten des

Schmuckwerkes lassen häufig ihre Herübernahme aus den Kleinschöpfungen der Goldschmiede erkennen. Seltener erscheint wie am Friedrichs- und Ottheinrichsbau des berühmten Heidelberger Schlosses die ganze Fassade durch architektonisch umrahmte Fenster und zwischen ihnen angeordnete Pfeiler un Figurennischen belebt (Abb. 129 u. 130). An passenden Stellen angeordnete Erker, ein- und mehrfach durchbrochene Turmbauten an Schlössern und Rathäusern bilden weitere Eigentümlichkeiten des Stiles. Der Hauptschmuck des Gebäudes aber ist das Portalgewände.



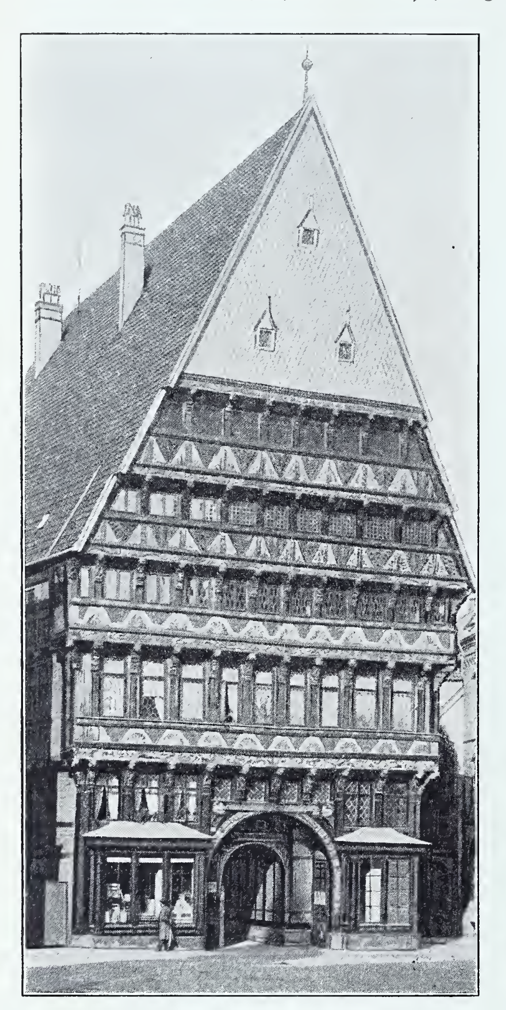
131. Portal des Piastenschlosses in Brieg.

Selbst der einigermaßen begüterte Handwerker unterläßt es nicht, seinen Neubau mit einem solchen zu zieren. Halb- oder vollrund heraustretende Pfeiler und Säulen neben der im Rundbogen geschlossenen Thüröffnung, ein von ihnen getragener Architrav und über ihm eine Reliefplatte mit Wappen oder Figurenrelief bilden die einfachste Form. Beih äufiger Roheit des Figürlichen entfaltet der neue Stil in der ornamentalen Füllung der Pfeiler, der Archivolte u. s. w. seine ganze eigenartige Schönheit. Bis zu welcher Pracht aber die Erscheinung des Portals gesteigert werden konnte, zeigt das hier im Bilde vorgeführte Portal des ehemaligen Piastenschlosses zu Brieg in Schlesien (Abb. 131, vergl. auch Abb. 130).



132. Das Rathaus zu Köln
mit der durch Meister Vernuiken 1569—1573 erbauten Vorhalle.

Zwischen den Wappen erblicken wir die lebensgroßen Figuren des Bauherrn, des Herzogs Georg, und seiner Gemahlin Barbara von Brandenburg; zwischen die oberen Fensterreihen sind die Brustbilder seiner Ahnen in 6 Abteilungen eingeordnet. In engerem Anschluß an italienische Vorbilder wurden bei größeren Schlössern und Bürgerhäusern mehrstöckige Galerien im Hofe angeordnet. Die schönsten und bekanntesten Beispiele bieten das alte Schloß in Stuttgart und der Pellerhof in Nürnberg. Ihnen verwandt ist die in eleganten Formen gehaltene Vorhalle des Kölner Rathauses aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Abb. 132).



133. Knochenhaueramtshaus in Hildesheim.

Eine interessante Abart der Renaissancebürgerhäuser bilden die Fachwerkbauten, die in Niedersachsen, z. B. in Hildesheim, Braunschweig eine besonders kunstvolle Ausgestaltung erfahren haben. Der Einfluß des neuen Stiles macht sich hier fast nur in der Ornamentation geltend, mit der er das ganze Holzgerüst überzieht. Der Eindruck des Ganzen wird durch farbige Behandlung noch gesteigert. Unter den zahlreichen Fachwerkhäusern der alten Bischofsstadt Hildesheim ragt das frühere Innungshaus der Fleischer von 1529, das Knochenhaueramtshaus, wie man es dort nennt, durch seine Mächtigkeit und seine Schnitzereien hervor. Nach einem Brande ist es in neuerer Zeit stilgerecht wieder hergestellt worden (Abb. 133).

Selten ist ebenso wie im Mittelalter ein größeres Schloß oder Rathaus aus einem Guß entstanden. So fehlt meist jene strenge Symmetrie und Einheitlichkeit der Anlage, die wir bei den Renaissancepalästen Italiens erwähnten. Aber um so malerischer wirken unsere Bauten; vom Ornament abgesehen erscheinen sie als Ganzes noch echt mittelalterlich. Die berühmteste Schloßanlage der Renaissance ist die der Kurfürsten von der Pfalz zu Heidelberg, die in ihren Trümmern eine ernste Erinnerung an Deutschlands trübste Zeit für uns bildet. In seinen einzelnen Teilen bietet das Schloß Beispiele von der späten Gotik bis zur ausgehenden Renaissance (Abb. 129).



134. Peter Vischer: Das Sebaldusgrab in Nürnberg.

In der mittelalterlichen Gebundenheit bleibt ihren Aufgaben nach zunächst auch die Plastik der deutschen Renaissance. Infolge der Reformation vermindert sich zwar der Bedarf an Altären — jede protestantische Kirche brauchte nur noch einen — einen Ersatz dafür boten aber die zahllosen Gedächtnistafeln und Epitaphien, die in den Kirchen des lutherischen Bekenntnisses die Wände schmückten, wenn sie auch in den katholischen nicht ganz fehlten.

Daneben entstehen Altäre, Taufsteine, Kanzeln des neuen Stiles; sie geben sich durch ihren Bilderschmuck als Erzeugnisse der Reformationszeit zu erkennen. Die meisten dieser Schöpfungen gehören unbekannten Meistern an. Zahlreiche sind reine Handwerkerarbeit, oft schwach und roh im Figürlichen, fast allen aber verleiht die Eleganz des Aufbaues, die häufige Verwendung verschiedenfarbigen Gesteinsmaterials, vor allem die schlichte Schönheit des Ornaments ein künstlerisches Gepräge, das, trotz der Wiederkehr gleicher oder ähnlicher Motive, nie ermüdet. Die stehenden und liegenden Grabplatten mit den lebensgroßen Gestalten der Verstorbenen werden beibehalten, durch den neuen Stil aber auch modifiziert. Nach italienischen Mustern treten auch Wandbauten dieser Art auf. Das großartigste Grabmal dieser Zeit ist das allerdings nicht nach dem ursprünglichen Plane vollendete Hochgrab Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck, an dem von 1509 bis etwa 1583 gearbeitet wurde. 28 überlebensgroße eherne Standbilder von Vorfahren des Kaisers umgeben das eigentliche von einem prächtigen Gitter umrahmte Grabmal, auf dem, eine Neuerung dieser Zeit, der Kaiser knieend dargestellt ist. Von dem Niederländer Alexander Colin (1526—1612) rühren die 24 Marmorreliefs an den Wänden des Sarkophags her, die uns Ereignisse aus dem Leben des Kaisers naturfrisch in lebendiger Darstellung vorführen. Allerdings sind sie gleich ähnlichen italienischen Schöpfungen Übertragungen von Tafelbildern in Relief.

Wie die deutsche Renaissance ein Ringen des Alten mit dem Neuen darstellt, wie sie mit einem Fuß in dem Mittelalter, mit dem anderen in der Neuzeit steht, so trägt auch der Hauptmeister deutscher Plastik in jener Zeit von beiden Züge an sich — es ist der berühmte Rotgießer Peter Vischer aus Nürnberg (etwa 1455—1529). Die aus seiner Gießstätte hervorgegangenen Werke, zum Teil Mitschöpfungen seiner Söhne, sind in ganz Deutschland verbreitet. Seine älteren Arbeiten, meist Grabdenkmäler und -platten sind in Aufbau, Ornament und Formengebung der Gestalten noch echt spätmittelalterlich und erinnern an Adam Kraft, mit dem unseren gleichaltrigen Meister Freundschaft verband. Zum Teil unter Dürers Einfluß dringt er dann in die neue Formenwelt ein. Sein Hauptwerk, das berühmte Sebaldusgrab in der gleichnamigen Kirche zu Nürnberg, bildet das interessanteste Beispiel des Ineinandergehens der beiden Stile (Abb. 134). Der dem 14. Jahrhundert angehörende Reliquienschrein mit den Gebeinen des Nürnberger Lokalheiligen steht auf einem viereckigen reliefgeschmückten Untersatz. Über ihm wölbt sich das von acht Pfeilern getragene Gehäuse, das uns im allgemeinen noch gotisch anmutet. Aber im einzelnen macht sich überall das Neue geltend, treten antikische Gebilde auf, um im Sinne jener Tage zu reden. Im Feuer der Renaissance geläutert, dabei aber echte Kinder deutscher Erde sind die Apostel an den Pfeilern, die Reliefffiguren des



135. Lukas Cranach: Bildnis Martin Luthers.

(Galerie der Uffizien zu Florenz.)

Sockels, hauptsächlich das Selbstbildnis des Meisters, das ihn in der Arbeitstracht zeigt. Die drei krönenden Baldachine erinnern uns an den romanischen über dem Reiterstandbild Konrads III. (Abb. 92). So wurden vielfach romanische Formen von Renaissancekünstlern verwendet, weil sie antik anklangen. Nur noch ganz leise tönt das Mittelalterliche in Vischers Gedächtnistafel der Margarete Tucher im Dome zu Regensburg nach. In der Umrahmung und in der Reliefarchitektur ist die Renaissance zu voller Herrschaft gelangt.

Wenn wir so auf dem Gebiete der Plastik in einem Manne den Übergang vom Mittelalter zur Renaissance gleichsam personifiziert finden, so bietet uns in der Malerei Dürer dasselbe Schauspiel. Wie sich z. B. in den berühmten 4 Aposteln der italienische Einfluß geltend macht, haben wir gesehen. Mit Leichtigkeit findet sich der große Mann auch in die Zierformen des neuen Stiles und weiß sie meisterhaft anzuwenden. Trotzdem haben wir kein Bedenken getragen, ihn an den Schluß unserer nationalen Kunstperiode im Mittelalter zu setzen, als deren Krönung er erscheint. Weit hinter ihn tritt ein anderer Künstler zurück, der auch mit einem Fuße noch im Mittelalter steht: Lukas Cranach (1472—1553). Sein Wohnsitz Wittenberg mußte ihn schon an sich mit Luther und der Reformation in Verbindung bringen. Er hing ihr aber auch von Herzen an und suchte mit seiner Kunst in ihrem Sinne zu wirken. Vor allem wurde er ihr Bildnismaler. Zahllos sind die von seiner Hand gemalten oder wenigstens aus seiner Werkstätte hervorgegangenen Bildnisse Luthers, die sein Äußeres dem deutschen Volke bekannt machten, wie seine eigenen Schriften seinen Geist (Abb. 135). Die Bildnisse sind getroffen, gut getroffen, aber nicht mehr, zu den Großen auf diesem Gebiete gehört Cranach nicht. Neben religiösen Bildern, in denen sich alter und neuer Glaube gleichsam kreuzen, entlehnte er als Kind der humanistischen Zeit viele Vorwürfe der alten Sage und Geschichte. Ihre Einkleidung in Tracht, Landschaft u. s. w. aber ist echt deutsch; auch in dieser Beziehung gehört der Meister noch ganz dem Mittelalter an.

Cranach hat auch für den Kupferstich und sehr viel für den Holzschnitt gearbeitet. Die Schöpfungen dieser beiden vervielfältigenden Künste werden in dieser Periode immer häufiger, eine Erscheinung, die z. T. mit der Weiterentwickelung des Buchgewerbes zusammenhängt. Nicht ohne Einwirkung war es auch, daß die damals noch hauptsächlich auf kirchlichem Gebiete sich bewegende Malerei durch die Reformation eingeschränkt, im Gebiete der reformierten Kirche fast völlig aufgehoben wurde. Die frei werdenden Kräfte warfen sich auf die vervielfältigenden Künste. Diese griffen, wie z. B. in Cranachs Passional Christi und des Antichrists, auch in die religiösen Kämpfe ein. Sonst zogen sie in Illustrationen alles Mögliche in ihr Bereich und bereiteten damit die von der Kirche unabhängige Kunstthätigkeit unserer Zeit vor. Dem Humanismus entnahmen sie die leidigen Allegorien, die der großen Menge unverständlich bleiben mußten. Hier liegen zum Teil die Keime jener Loslösung der Kunst von den breiten Schichten des Volkes, die Anfänge einer Kunst der Gebildeten, wie wir sie trotz aller gegenteiligen Bemühungen noch jetzt haben.

Als Hauptmaler deutscher Renaissance, der sich auf all' den geschilderten Gebieten bewegt hat, der auch in seinem Bekenntnis zu Reformation und Hu-

manismus ein rechtes Kind jener widerspruchsvollen Zeit ist, erscheint Hans Holbein der Jüngere (1497—1543). Wenn er auch schon früh seine Vaterstadt Augsburg verließ, der Umstand, daß hier infolge der engen Verbindungen mit Italien die Renaissance schon zeitig zur Ausbildung gelangte, daß sein gleichnamiger Vater schon völlig in deren Geiste arbeitete, mußte auf den Jüngling von bestimmender Wirkung sein. Seine künstlerische Thätigkeit entfaltete er zuerst zu Basel, wo er besonders viel für den Holzschnitt arbeitete: Randleisten, Titelumrahmungen, Initialenalphabete u.a. Daneben finden wir ihn als Tafelmaler auf religiösem Gebiete und im Bildnisfach thätig, entwirft er Vorlagen zu Glasgemälden und Fassadenmalereien. Der schädigende Einfluß, den bilderstürmerische Neigungen in Basel auf seine Kunst ausübten, veranlaßte unseren Künstler 1526 zuerst zeitweilig, endlich auf immer nach England zu gehen. In London ist er denn auch gestorben. An den verschiedenartigsten Werken seiner Kunst fällt uns die Meisterschaft auf, mit der er das System und das Ornament des neuen Stils beherrscht. In seinen Gestalten erscheint die Kleinlichkeit, in ihrer Tracht die Knittrigkeit des Spätmittelalters überwunden; er läßt uns, wie auch Dürer in seinen Apostelbildern, Peter Vischer in den seinen erkennen, wie es wohl möglich war, die reinere Formengebung der Italiener mit deutscher Kunst zu verschmelzen, ohne daß diese an Eigenart etwas zu verlieren brauchte. Vor allem aber ist Holbein ein wirklicher Maler; seine Werke sind farbig gedacht, nicht ausgemalte Illustrationen. Sein bekanntestes Werk ist in doppelter Ausführung vorhanden: im großherzoglichen Schlosse zu Darmstadt und in der Dresdener Galerie, wo es einen Ehrenplatz in nächster Nähe von Raffaels Meisterwerk der Sistina besitzt. Neuerdings ist das Dresdener Bild als eine niederländische Nachbildung des Darmstädter Originals erkannt worden. Es ist die Madonna des Bürgermeisters Meyer (Abb. 136). Ein Vorwurf,

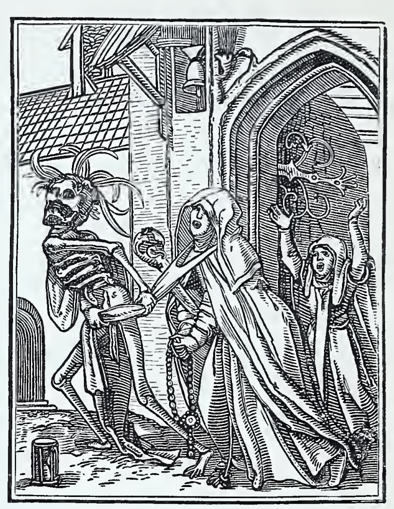


136. Hans Holbein: Madonna des Bürgermeisters Meyer. Nach dem Dresdener Exemplare.

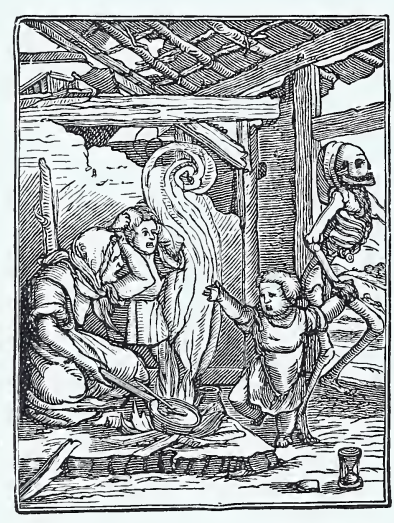
wie dieser, ist unzählige Male gemalt worden, aber kein anderes Bild weiß den Beschauer so zu fesseln wie dieses. In einer Nische steht die Himmelskönigin mit dem segnenden Christuskinde. Himmlische Würde und irdische Mutterliebe erscheinen



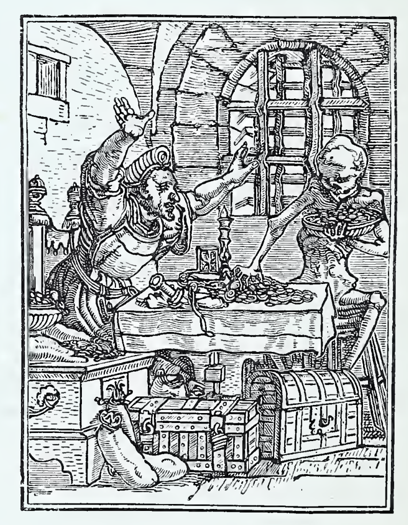
Das Wappen des Todes.



Der Tod und die Äbtissin.



Der Tod und das Kind.



Der Tod und der Geizhals.

137. Aus Holbeins Totentanz.

in ihr innig verbunden. Mehr aber noch bewundern wir die dem Leben entnommenen und doch künstlerisch verklärten Gestalten der Familie. In dem nackten Knäblein haben wir wohl ein jung verstorbenes Kindchen zu erblicken. Hier zeigt sich Holbein als der hervorragendste Bildnismaler, den Deutschland bis dahin hervorgebracht hat. Und doch bedeuten sie noch nicht sein Höchstes in

diesem Fache. Um dieses kennen zu lernen, muß man seine Bildnisskizzen und -gemälde betrachten, die in England entstanden. Hier treten uns der brutale König Blaubart, Heinrich VIII., sein Hof, der englische Adel, deutsche und englische Kaufleute aus London in einer Naturwahrheit entgegen, die Holbein auf immer einen Platz unter den größten Bildnismalern aller Zeiten anweisen.

Die ernste Gedankenrichtung des Meisters läßt der Umstand erkennen, daß er mehrfach das Problem des Todes behandelt hat. Das Mittelalter hatte es geliebt, die erschütternde Thätigkeit des Todes in den sogenannten Totentänzen darzustellen. Wie bei einem Reigen tritt darin seine unheimliche Gestalt, eine ausgedörrte Leiche, auf, wie er die Vertreter der einzelnen Stände und Altersklassen, von Papst und Kaiser herab bis zum Bettler und dem Kinde an der Hand faßt, um mit ihnen zu verschwinden, eine erschütternde Bilderpredigt für die des Lesens unkundige große Menge. Tiefer faßt Holbein das Problem besonders in seinem Holzschnitttotentanz auf. In einzelnen Bildern zeigt er uns, wie der Tod den Menschen aus voller Arbeit auf ewig entführt. Wie ein Bräutigam geschmückt raubt er die Äbtissin aus der klagenden Schar der Schwestern; das Kind holt er aus der dürftigen Hütte der Armut, wie auch die Mutter jammern mag; dem Geizigen entreißt er seine Schätze, so daß der Geldhungerige nicht weiter leben kann. Den Schluß bildet das tiefsinnige Wappen des Todes. An Stelle des mittelalterlichen Typus ist der Knochenmann getreten.

Daß Holbein sein Brot in fremdem Lande suchen mußte, zeigt uns die Tragik unserer nationalen Kunst, überhaupt die Tragik unserer Geschichte in der Folgezeit. Unser Vaterland verfiel dem Ausländertum. Im Hader der Theologen, in unseliger staatlicher Zersplitterung, beim Fehlen großer Gesichtspunkte und bei des Deutschen übermäßiger Schätzung des Fremden vermochte es nicht sich rein zu erhalten. Römertum und Franzosentum beherrschen auch in der Kunst die folgende traurigste Zeit unserer schönen Heimat.

Der römische und französische Geschmack des 17. und 18. Jahrhunderts und seine nationalen Gegenströmungen.

Durch die Reformation des 16. Jahrhunderts war das kirchliche Herrschaftsgebiet des Papstes bedeutend eingeschränkt worden. Rom selbst aber wurde fast noch mehr als bisher die geistige Hauptstadt Europas. Die katholische Welt schloß sich um so enger an das kirchliche Oberhaupt an und durchtränkte sich mit dem eigentümlich römischen Geiste, während die katholische Kirche des Mittelalters in den einzelnen Ländern bei aller äußeren und inneren Gleichheit stark nationale Züge getragen hatte. Die künstlerischen und litterarischen Schätze des Altertums lockten aber auch aus protestantischem Gebiete zahllose Wallfahrer nach Rom. Sehr viele von diesen gingen nun auch an den neueren Schöpfungen der ewigen Stadt nicht achtlos vorüber, die moderne Bedürfnisse in engster Verschmelzung mit den Formen, zum Teil auch dem Geiste des Altertums, zeigten. Kein

Wunder, wenn so der römische Geist auch über die Grenzen des katholischen Bekenntnisses sich überall geltend machte.

Die antiken Ruinen Roms gehören meist der späteren Kaiserzeit an. Großartige Raumentfaltung, starke Hervorhebung des Dekorativen sind ihre charakteristischsten Eigentümlichkeiten. Ganz aus diesem Geiste heraus war der Bau der Peterskirche entstanden, eine entschiedene Absage an den Geist des Mittelalters. Ihre Vollendung fällt erst in das 17. Jahrhundert, wie wir gesehen haben. Währenddes hatte sich ein innerlich nur zu sehr bedingter Stilwechsel vollzogen: an die Stelle der Renaissance war das Barock getreten. In diesem streiten sich gleichsam zwei Seelen. Im engen Anschluß an den lateinischen Schriftsteller Vitruv*) legt die eine Richtung das Hauptgewicht auf die Verhältnisse der Bauteile unter sich und zum Ganzen unter Hintansetzung des architektonischen Zierats. Ihren Niederschlag hat diese Richtung in Palladios 4 Büchern von der Architektur (1570) gefunden. Die Schlichtheit der nach diesen Grundsätzen aufgeführten Bauten entartete aber nur zu leicht zu öder Nüchternheit. Dagegen aber mußte sich eine Zeit auflehnen, in der die äußere Repräsentation der Macht an geistlichen und weltlichen Fürstenhöfen eine so große Rolle spielte. So erhalten wir die andere Richtung, die sich häufig zu voller Zügellosigkeit, zu einem völligen Nichtachten der architektonischen Grundregel steigerte. Die Portal- und Fenstergiebel werden geteilt, ja häufig die beiden stehenbleibenden Seitenteile nach außen gestellt. Die Gesimse werden vielfach verkröpft und treten infolgedessen stark hervor, die mächtigen Säulen und Pilaster im Inneren und Äußeren werden verdoppelt oder vor einander gestellt. Häufiger kommen jetzt auch gewundene Säulen besonders bei Altarbauten vor, wie wir es an dem großen Tabernakelbau von Lorenzo Bernini in der Peterskirche sehen (Abb. 128). In den gemalten Architekturen der Tonnengewölbe und Kuppeln wird das architektonische Gerüst oft ganz durchbrochen und läßt uns die Scharen der Engel und Heiligen auf Wolken schwebend erkennen. Diese Wolken werden aber auch — ein künstlerischer Unsinn — plastisch nachgebildet und ziehen nun an Altären und Kanzeln dahin mit den verzückten Gestalten der Engel auf sich. Ja, nicht selten werden auch die Fassaden, die Kapellenwände im Inneren konvex und konkav gebogen. Mutet uns diese übrigens streng symmetrisch durchgeführte Regellosigkeit zunächst auch etwas seltsam an, das Zeugnis können wir den damaligen Meistern nicht versagen, daß ihre Schöpfungen oft einen großartigen Eindruck machen, daß sie ganz aus dem Geiste ihrer Zeit heraus geschaffen sind. Man bezeichnet diese eben geschilderte Bauweise nicht ganz richtig wohl auch als Jesuitenstil, da gerade in ihm der damals blühende Orden zahllose Kirchen und Kollegien aufführte.

Endgültig beginnt erst mit dem 17. Jahrhundert die italienische Bauweise überall Eingang zu finden, erfolgt das Aufgeben der Gotik im Kirchenbau. Für größere Anlagen, Hof- und Domkirchen, ist und bleibt St. Peter das Vorbild, mag es auch im Grund- und Aufriß noch so sehr verändert erscheinen. Wir nennen unter den zahllosen Kirchen St. Maria della Salute in Venedig, den

*) Unter Cäsar und Augustus Kriegsbaumeister schrieb er 10 Bücher de architectura



138. Die Karlskirche in Wien.

Invalidendom in Paris, die Karlskirche zu Wien, im Gebiete des Protestantismus St. Paul in London, die beiden Kirchen auf dem Gendarmenmarkt in Berlin und den neuen Dom ebendort. Bei der Wiener Karlskirche (Abb. 138), die von 1716—1737 von Johann Bernhard Fischer von Erlach aufgeführt wurde, tritt die Nachbildung von St. Peter besonders klar hervor (vergl. Abb. 127). Die antiken Triumphalsäulen der ewigen Stadt sind die Muster für die als Säulen gebildeten Glockenturme des Gotteshauses geworden. Die Forderungen des evangelischen Kultes mit dem Kuppelzentralbau zu vereinigen, ist in mustergültiger Weise Georg Bähr (1666—1738) in der Frauenkirche zu Dresden gelungen. Nach dem dreißigjährigen Kriege erfolgt in Deutschland der Um- oder Neubau von Domen, Kloster-

und Wallfahrtskirchen in großer Anzahl und dauert durch das ganze 18. Jahrhundert fort. Hierbei behauptet sich das Barock im großen und ganzen, während es in der weltlichen Kunst schon durch das Rokoko, schließlich durch den klassizistischen Zopf abgelöst wurde. In den Turmhelmen, für die den deutschen Meistern die fremden Vorbilder fehlten, tritt oft eine bizarre Formengebung auf; es entstehen jene mit einer oder mehreren Durchsichten versehenen Zwiebeltürme, die man besonders in den katholischen Gegenden Süddeutschlands so zahlreich antrifft.

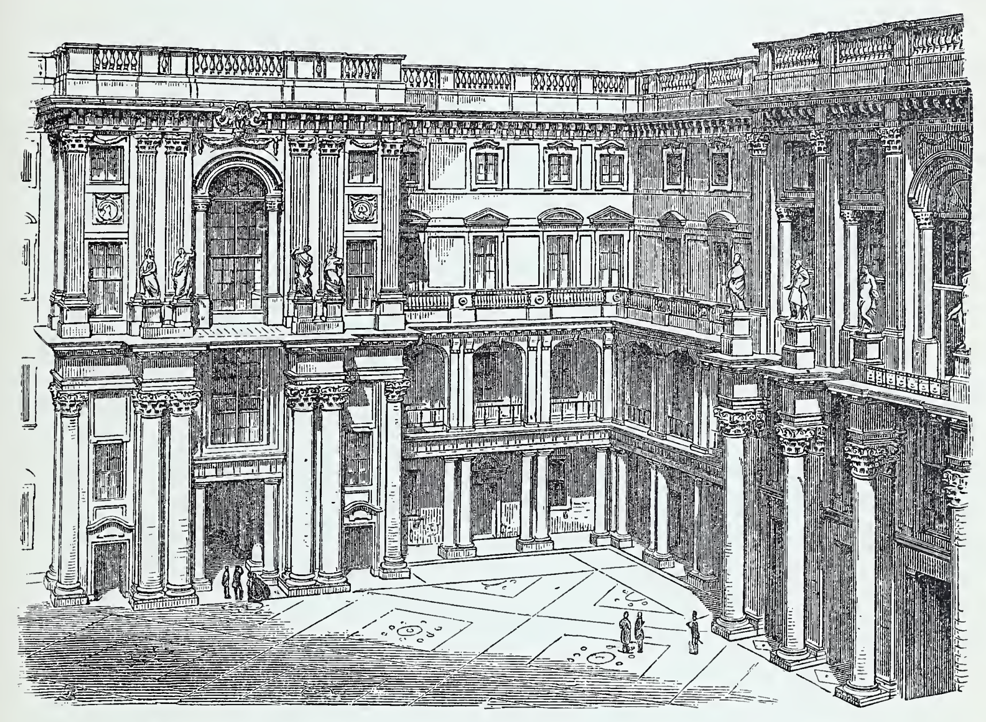
Auch im Profanbau weist zunächst Rom die Wege; gerade dem Barockstil gehören die meisten Paläste und älteren öffentlichen Gebäude der ewigen Stadt an. Wir finden an ihnen, deren Anlage und Aufriß im allgemeinen der schon geschilderte bleibt, die von uns beim Kirchenbau charakterisierten Züge wieder. Nach dem Muster italienischer Paläste werden denn auch anderwärts — ich nenne nur Wien — zum Teil von italienischen Architekten Bauten aufgeführt, aber der italienische Palazzo, einer Adelsfamilie genügend, konnte nicht als Vorbild für Fürstenpaläste dienen, an die jetzt ganz andere Ansprüche gestellt wurden als früher.

Nicht ohne Kampf mit den widerstrebenden ständischen Gewalten begründete sich im 17. Jahrhundert das absolute französische Königtum, das die Großen des Landes am Hofe um sich vereinigte, das im Entfalten gewaltiger Pracht, im Heranziehen aller Künste zu seiner Verherrlichung, eine notwendige äußere Bekundung seiner Macht suchen mußte. Die Anlage der neuen Schlösser, wie sie in kleineren Ausmessungen auch der Adel auszuführen liebte, ergiebt sich aus den Bedürfnissen. Der Grundriß zeigt gewöhnlich ein Hauptgebäude mit 2 vorspringenden Flügeln, zwischen denen sich, gegen die Straße durch ein Gitter getrennt, der Hof ausdehnt. Er bietet Raum zum Auffahren der Karossen und ist doch wiederum von der Straße geschieden, wo der Bürger dem höfischen Schauspiele zuschauen mag. Im Inneren aber verlangt die Zeit große Repräsentationsräume, mächtige Säle, breite Korridore und Treppen, auf denen sich bei festlicher Gelegenheit der ganze Hofstaat entfalten kann.

Das Hauptdenkmal des absoluten französischen Königtums ist das von Ludwig XIV. erbaute Schloß zu Versailles. Das Äußere wirkt verhältnismäßig einfach, dagegen entfaltet sich im Inneren, wo die einengenden Regeln Vitruvs versagten, der üppigste Luxus; in innigstem Zusammenhange bringen hier Architektur, Plastik, Malerei und Kleinkunst durchaus einheitliche, zweckentsprechende Leistungen hervor. Die künstlerische Einheit blieb aber nicht bei dem Schloßbau selbst stehen, sondern erstreckte sich auch auf dessen Umgebung, vor allem den Park, den Lenôtre anlegte und dem Statuenschmuck gleichfalls nicht fehlte.

Ludwig XIV. galt der damaligen Fürstenwelt nach den verschiedensten Richtungen als Muster und Vorbild, vor allem fand er bei den zahlreichen großen und kleinen Herren unseres Vaterlandes Nachahmung. Oft weit über die mäßigen Mittel hinaus kopierte man auch den königlichen Kunstgönner. Allerdings konnten die zum Teil ins Mittelalter zurückgehenden oder im Renaissancestil entstandenen Schlösser mit den engen Stiegen, den verhältnismäßig niedrigen und kleinen Räumen und Korridoren den Ansprüchen selbst eines kleineren Hofstaates nicht mehr genügen. So entstehen überall in Deutschland in welt-

lichen und geistlichen Residenzen moderne Schlösser, in deren künstlerischer Ausgestaltung sich französische und italienische Einflüsse kreuzten. So sollte in Wien eine neue kaiserliche Hofburg gebaut werden, blieb aber in den Anfängen stecken, um erst in unserer Zeit der Vollendung entgegengeführt zu werden. In Brandenburg strebte Friedrich III. nach der Königskrone für das seit fast einem Jahrhundert erworbene Herzogtum Preußen; der neuen Würde entsprechend führte er einen gewaltigen Neubau an Stelle des alten kurfürstlichen Residenzschlosses zu Kölln a. d. Spree auf. So entstand das königliche Schloß zu Berlin, ein Bauwerk von schlichter Großartigkeit, wenn es auch nicht völlig einheitlich

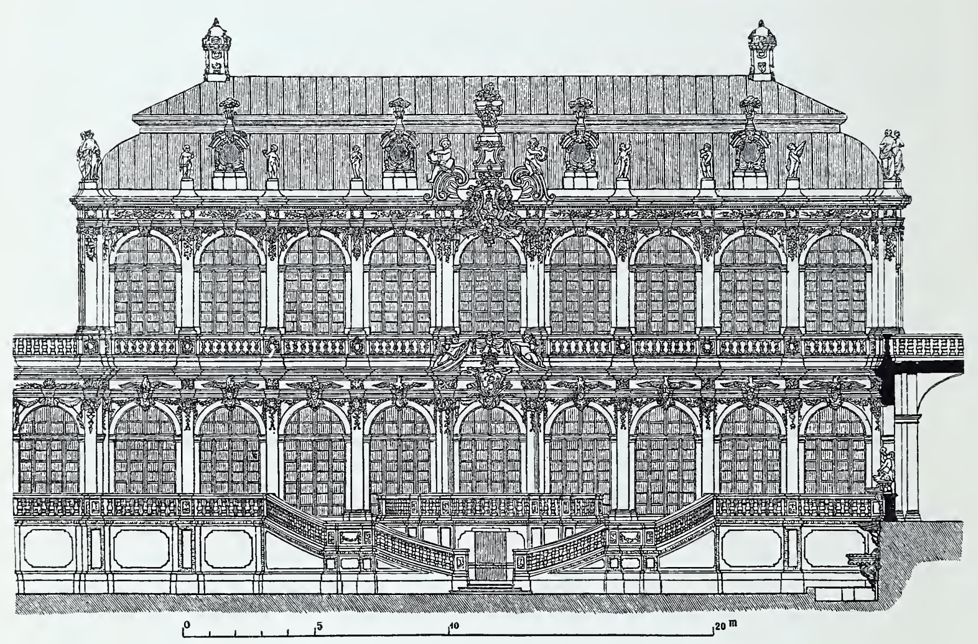


139. Zweiter Hof des königlichen Schlosses zu Berlin. Nach „Berlin und seine Bauten".

durchgeführt wurde. Blieben doch auch ältere Teile am Spreeufer erhalten. Von 1698—1706 war Andreas Schlüter der leitende Architekt, dem wir als dem größten Bildhauer seiner Zeit noch weiterhin begegnen werden. Unter dem ersten preußischen Könige entstanden auch das Zeughaus, die jetzige Ruhmeshalle, und das Schloß zu Charlottenburg, das in seiner Anlage auf französisches Vorbild hinweist, während das Berliner Schloß mit seinen Innenhöfen uns mehr an italienische Muster erinnert (Abb. 139.)

Von Berlin führt uns unsere Betrachtung nach Dresden. Hier finden wir in August dem Starken ebenfalls einen Fürsten, der, zumal er durch Wahl in den Besitz der polnischen Königskrone gekommen war, nach Art Ludwigs XIV. seiner Machtstellung auch einen äußeren Ausdruck verleihen wollte. Der heutige

bauliche Charakter Dresdens wird noch immer hauptsächlich durch diese Epoche bestimmt; es sei hier nur die katholische Hofkirche, die schon erwähnte Frauenkirche, das japanische Palais, vor allem aber den Zwinger genannt. Ein kolossaler Palastbau war mit ihm geplant; der jetzige Zwinger sollte nur der Vorhof sein, von dem aus ein Portalbau — dort, wo jetzt das Sempersche Museumsgebäude steht — zu dem nie ausgeführten Schlosse leitete. Ein bürgerlicher Architekt, Matthias Daniel Pöppelmann (1662—1736) war der Schöpfer des hochoriginellen Werkes (Abb. 140). Sechs zweigeschossige Pavillons umschließen mit den sie verbindenden einstöckigen Galerien einen viereckigen Hof, der sich an zwei Seiten rundlich ausbuchtet. Von jener akademischen Nüchtern-



140. Saalbau des Zwingers zu Dresden. Nach „Dresden und seine Zeit".

heit, die wir am Äußeren so vieler, besonders französischer Bauten bemerken, aber auch von der Massigkeit des italienischen Barock ist hier nichts zu finden. In wunderbarer Leichtigkeit spielt der Meister mit den Formen und zieht die Schwesterkunst der Plastik in reichstem Maße zum Schmuckwerk heran. In dieser spielenden Verwendung des architektonischen Zierats liegt etwas, das dem Wesen des Barock fremd ist und schon auf eine künftige Stilform hinweist: auf das Rokoko.

Das Rokoko bedeutet zunächst keinen neuen Baustil. Auf- und Grundriß der Kirchen und Paläste werden von ihm im großen und ganzen nicht berührt. Von der Innendekoration traulicher Wohngemächer der Vornehmen nimmt der Stil seinen Ausgang, verbreitet sich dann aber auch über die anderen Räume, um sich endlich auch das Äußere der Gebäude zu erobern. Charakteristisch für ihn



141. Galerie im Schlosse zu Sanssouci.

ist die Verwendung der Muschelform zum Ornament, sowie das Anbringen naturalistischer Pflanzenformen. Damit vereint sich ein wenig aus der Wandfläche vortretendes Rahmenwerk, das die Wände bekleidet, Fenster und Thüren, Spiegel und Malereien umgiebt und auch an den Möbeln überall in die Er-

scheinung tritt, deren Beine und Umrisse alle wieder geschwungen sind. Diese Rahmen und sonstigen Zieraten heben sich dann in ihrer Vergoldung oder ihrem Weiß wirkungsvoll von der diskret gefärbten Wand ab. Am Äußeren zeigt sich das luftige Schmuckwerk des Stiles besonders an Stelle der Schlußsteine von Fenstern und Thüren. In den nie fehlenden kunstgerecht verschnittenen Parks finden wir außer blendend weißen oder vergoldeten Bildsäulen Grotten, Fontänen, künstliche Ruinen, lauschige Pavillons, zwischen denen wir uns die reifrocktragenden Damen in hoher Frisur, die galanten Kavaliere in unserer Phantasie als einzig passenden Schmuck hinzudenken müssen.

Die Anfänge des Rokoko gehen auf die Zeit der Regentschaft zurück, die Philipp von Orleans nach des Sonnenkönigs Tode (1715) für dessen unmündigen



142. Andreas Schlüter: Masken toter Krieger an der Ruhmeshalle zu Berlin.

Urenkel Ludwig XV. führte. Vom Barock behält diese Richtung noch die Symmetrie bei, um sie erst in der späteren Entwickelung, dem sogenannten Rocaille, aufzugeben. Gerade dieser Stil hat sich in Deutschland verbreitet, allerdings nicht ohne wieder Veränderungen zu erfahren. Eine große Rolle spielt er in der inneren Ausstattung der Kirchen, und zahllos sind noch in deutschen Landen Altäre und Kanzeln, Taufsteine und Emporenbrüstungen dieses Stiles vorhanden. Von deutschen Fürstenschlössern seien die bischöflichen Residenzen von Bruchsal und Würzburg als prächtige Beispiele genannt. Am bekanntesten ist das Schloß Sanssouci, das sich der große Friedrich bei Potsdam von 1745 bis 1747 durch Hans Georg Wenzel von Knobelsdorff (1697—1753) erbauen ließ. Es enthält keine großen Repräsentationsräume, diente vielmehr nur dem königlichen Weisen als Wohnung, wo er im engsten Verein mit seinen litterarischen



143. Andreas Schlüter: Reiterstandbild des Großen Kurfürsten zu Berlin.

Freunden sich seinen Neigungen hingeben konnte. So schließen sich an den länglichrunden, kuppelbedeckten Speisesaal und den vorliegenden Parolesaal nach rechts und links die Wohnräume des großen Königs und seiner Gäste an (Abb. 141).

Die Plastik und Malerei der in diesem Kapitel behandelten Zeit steht inhaltlich noch unter dem Einfluß der Renaissance. In der religiösen Kunst macht sich mehr und mehr ein Abwenden von den mittelalterlichen Typen im Sinne Michelangelos geltend, ein Individualismus, der sich allerdings, indem er zur Nachahmung wird, in sich selbst aufhebt. Im innersten Zusammenhange mit dem Katholizismus der Gegenreformation — von einer protestantischen Kunst kann ja fast gar nicht die Rede sein — spielen bis zur Widerlichkeit im einzelnen wiedergegebene Marterscenen und Verzückungen eine Hauptrolle. Daneben liefert die alte Mythologie zahlreiche Motive; die Künstler des Barock lehnen sich dabei hauptsächlich an die Meister der hellenistischen Zeit und eben an Michelangelo an. Eng damit im Zusammenhange steht die Verwendung der Allegorie. Sie macht sich an den Grabmälern breit, muß vor allem aber auch zur Verherrlichung der irdischen Macht dienen. Volkstümlich konnte natürlich eine derartige Kunst nicht sein. Zu ihrem Verständnis gehörte klassische Bildung, und diese mußte auch der ausübende Künstler besitzen. Von ihm galt damals — leider — was Martin Opitz vom Dichter sagte:

Wer nicht auf die Alten zielt,
Nicht ihre Stärke kennt, der Griechen und Lateiner,
Als seine Finger selbst . . . ., ist zwar ein guter Mann,
Doch nicht auch ein Poet.

So zahlen denn auch die größten Geister der Zeit ihren Tribut. Des Rubens Leben der Maria Medici, der Witwe Heinrichs IV., im Louvre zu Paris ist mit Allegorie und Mythologie reich durchsetzt. Wie sie zu Marseille landet, umspielen Tritonen und Nymphen den Bug des Schiffes und Fama verkündet ihren Ruhm durch Posaunenton weithin; zu ihrer Erziehung aber haben sich alle möglichen Götter zusammengefunden. Mit der manierierten Kraft der Barockgestalten mischt sich dann im Rokoko eine nur zu oft unpassende Süßlichkeit in Haltung und Miene. Der Körper windet sich absichtlich, um recht graziös zu erscheinen, die Gewänder, selbst die, die aus schwerstem Stoffe sein sollen, bauschen sich auf und flattern hin, als ob ein Sturmwind dahergefahren käme. Dabei kokettiert die Heilige selbst noch während des Martyriums und sucht eine schöne Pose zu machen, die Liebesgöttin kokettiert ebenfalls, die ohne die herbe Schönheit der Aphrodite von Melos sich ihrer Nacktheit inmitten der Rokokoherren und -Damen bewußt scheint. Von großem Einfluß wurde hierbei die Porzellanbildnerei. Mögen deren Schöpfungen auch inhaltlich recht geringwertig sein — kokette Schäfer und Schäferinnen, flache Allegorien u. a. — so wirken sie doch zierlich und liebenswürdig, zur Unnatur aber mußte es führen, wenn man diese Kleinkunst in der monumentalen Plastik nachahmte.

Unter den Bildhauern des Barock pflegt man mit Recht besonders einen hervorzuheben, der, wenn er seine Zeitrichtung auch nicht verleugnen kann, sich doch von ihren Fehlern freizuhalten weiß und durchaus Originelles schafft. Es ist der von uns als Architekt schon erwähnte Andreas Schlüter (1664—1714),



144. **Watteau:** Einschiffung nach Kythera. (Louvre zu Paris.)

dessen künstlerische Hauptthätigkeit im Dienste des ersten preußischen Königs erfolgte. An den Schlußsteinen der Fenster im Hofe des Zeughauses (der Ruhmeshalle) schuf er die berühmten Masken toter Krieger, die in ihren Zügen uns die verschiedenen Gefühle vortrefflich ausdrücken, unter denen die Seele den auf der blutigen Walstatt niedergestreckten Körper verlassen hat (Abb. 142). Schlüters Hauptwerk aber ist die Reiterbildsäule des Großen Kurfürsten, die Friedrich I. seinem Vater auf der langen Brücke zwischen Berlin und Kölln errichten ließ (Abb. 143). Die römische Imperatorentracht der Hauptfigur, die gefesselten, wild bewegten Sklavengestalten am Sockel sind echte Kinder ihrer Epoche, aber sonst überragt das Werk alle damals so zahlreich entstandenen Reiterstandbilder, z. B. das August des Starken in Dresden. Schlüter hat die Gestalt des gewaltigen Fürsten zu einem künstlerischen Typus umgeschmolzen, der ganz aus der Geschichte des Helden herausgeboren erscheint.

Größeres als die Plastik hat die Malerei des Barockzeitalters geschaffen. Allerdings macht sich auch hier ein Manierismus breit, der in der Nachahmung der großen Meister sein Heil sucht, sie dabei aber zu übertrumpfen strebt. Ganz bezeichnend ist es, daß damals eine der ersten Kunstakademien durch Lodovico Carracci (1555—1619) gegründet wurde. Gerade durch solche Anstalten wurde die Schablone großgezogen, durch sie erhielten auch kleinere Talente eine Ausbildung, die ihnen eine gewisse künstlerische Routine gab, sie aber nimmermehr zu selbständigen Schöpfern erziehen konnte.

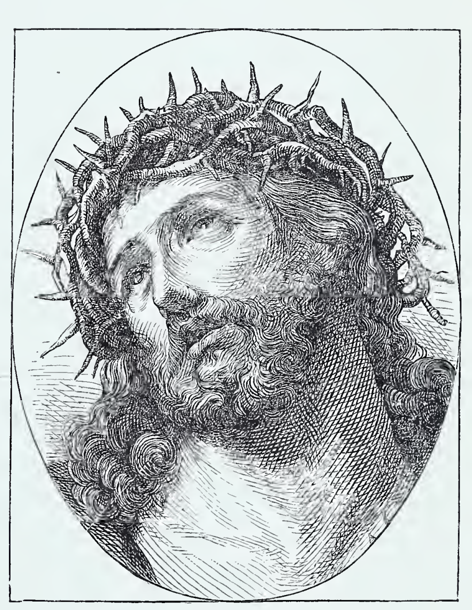
Geradezu charakteristisch für diese schon im 16. Jahrhundert eingeleitete Bewegung ist es, daß das 18. Jahrhundert in einem so herangedrillten Maler seinen größten Genius verehrte, ihn den hervorragendsten alten Meistern an die Seite stellen zu können meinte. Es war Anton Raffael Mengs (1728—79). Sein Vater, ein Miniatur- und Schmelzmaler, dabei ein Sonderling durch und durch, hatte ihn von Kindesbeinen an zuerst in Dresden, dann in Rom zum Maler gedrillt. Das Endergebnis aber war schließlich, daß sein Sohn, der an den Höfen von Dresden, Madrid, Rom und Neapel zu hohem Ansehen und lohnenden Aufträgen kam, seine Gemälde eben nur aus Erinnerungen an die Werke des Altertums und der Renaissance zusammensetzte. Mochte man seinerzeit seine Geburt Christi (Museum zu Madrid) auch noch so preisen und über das bekannte Gemälde Correggios stellen, wir erkennen sofort, daß es nur eine Nachahmung desselben ist, die weit unter ihm steht. Ebenso lassen uns des vielgepriesenen Franzosen Nicolas Poussin (1594—1665) Schöpfungen kalt. Es darf nicht verkannt werden, daß er die Landschaft an der einzig richtigen Quelle, der Natur, studiert hat, ihre Staffage aber, der Bibel und dem klassischen Altertume entnommen, ist in ihrer Anlehnung an die Antike zu kalt und leblos.

Als der genialste Vertreter der Malerei des französischen Rokoko muß Antoine Watteau (1684—1721) gelten. Geistige Tiefe dürfen wir in seinen Werken nicht suchen, vielmehr zeigt sich in ihnen jene tändelnde Lebensanschauung, die für die damalige Gesellschaft bezeichnend ist. So ist er ein wahrer Kulturschilderer seiner Zeit geworden, mag er uns nun eine Schar galanter Herren und Damen auf blumiger Wiese im Tanze oder in musikalischer Unterhaltung vorführen oder italienische Komödianten auf der Bühne auftreten lassen. Abb. 144

zeigt uns die im Louvre zu Paris befindliche Abreise nach der Insel Kythera, wo die Göttin der Liebe und Schönheit herrscht.

Wir gehen nach diesen allgemeinen Ausführungen, die uns aber unwillkürlich zu einzelnen charakteristischen Künstlererscheinungen führen mußten, zu der Betrachtung der Richtungen über, die mehr oder weniger Gegenströmungen gegen den allgemeinen Zeitgeist darstellen.

Italien blieb auch nach dem Absterben des großen Geschlechts des 16. Jahrhunderts reich an Künstlerindividualitäten, die in jedem anderen Lande als leuchtende Sterne am Kunsthimmel gegolten hätten. Manche ihrer Werke sind volkstümlicher geworden, als die meisten der älteren Meister. Ich erinnere nur an den im Bilde beigegebenen Christuskopf Guido Renis (Abb. 145), der in zahllosen Nachbildungen bis in die Hütte des ärmsten Mannes Zugang gefunden hat, während seine dem Sonnengott vorausschwebende Aurora sich trotz unserer Abwendung von den klassischen Idealen noch heute unter den Gebildeten der größten Beliebtheit als Wandschmuck erfreut. Aber diese Schöpfungen bewegen sich wie so viele andere in den von der vorhergehenden Zeit gewiesenen Bahnen. Wir wollen hier nur von den in sich freien Meistern reden. Ganz seine eigenen Wege ging Paolo Caliari, nach seiner Geburtsstadt Paolo Veronese genannt (1528 bis 1588). Erst im Jahre 1555 als fertiger Künstler nach Venedig gekommen, ist er doch so recht der farbenprächtige Schilderer venezianischen Lebens geworden. Allerdings konnte er sich im Banne seiner Zeit nicht auf das ihm am meisten zusagende Genrebild werfen, sondern mußte es gleichsam unter religiöser Maske einschmuggeln. Mit Vorliebe malte er Gastmähler unter dem Vorwande der Hochzeit zu Kana, des Gastmahls des Levi u. a. (Abb. 146). In prächtigen venezianischen Architekturen geht der Vorgang vor sich, nur Christus und etwa seine Begleiter tragen die typische Tracht, alle übrigen erscheinen als Venezianer aus des Meisters Zeit, während damals schon fast überall eine Art geschichtlichen Kostüms beliebt wurde.



145. Guido Reni: Ecce homo.

In Wahl und Behandlung des Stoffes stellt sich ein anderer Italiener, der nicht ohne Nachfolger blieb, Michelangelo da Caravaggio (1569—1609), in noch entschiedeneren Gegensatz zu der Zeitrichtung. Ein Stürmer und Dränger in seinem vielbewegten Leben, ist er es auch in der Kunst. Aus dem Leben des gemeinen Volkes erwählt er die Vorwürfe zu seinen Bildern, von denen die falschen Spieler am bekanntesten sind. Dieselben Gestalten treten auch in

seinen religiösen Bildern auf, die dadurch gegenüber den zahlreichen akademischen Schöpfungen der Zeit naturwahrer, wenn auch bisweilen roh, wirken. Dadurch, wie auch durch die Farbengebung, gemahnt der in Neapel zur Künstlerindividualität gelangte Italiener an die unter ganz anderen äußerlichen und inneren Verhältnissen entwickelten Niederländer.

Völlig eigenartig ist die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts. Als unter Karl V. Spanien das Hauptland eines mächtigen Weltreiches gewesen war, hatten dort hauptsächlich italienische und niederländische Meister gewirkt, hinter denen die eingeborenen fast völlig zurückstanden. Eigene große Meister traten erst auf, als die politische Macht Spaniens schon in starkem Niedergange begriffen war. Das hinderte nicht, daß die Kunst am königlichen Hofe und an den reichen Kirchen des Landes eifrige Förderer fand. Daraus ergeben sich auch die Hauptaufgaben der damaligen spanischen Malerei, das religiöse und Bildnisfach. Aber sie herrschen durchaus nicht allein. Gerade der erste der hervorragenden Künstler hat auf allen möglichen Gebieten gearbeitet, es ist der unter dem Familiennamen seiner Mutter Velasquez bekannte de Silva (1599—1660). Er sucht das Charakteristische, nicht das Schöne, mag er Bildnisse der Hofgesellschaft malen, mag er in seinen Genrebildern Vorgänge des gewöhnlichen Lebens, zum Teil der untersten Volksklassen, schildern. Gleich meisterhaft sind dabei Stimmung und Lichtwirkung. Bekannter ist sein jüngerer Zeitgenosse Bartolomé Esteban Murillo (1618—1682). Auch er geht von der Behandlung des niederen Lebens aus. Prächtige Genrebilder sind seine lebensfreudigen, zerlumpten Straßenkinder, von denen die alte Pinakothek zu München mehrere Stücke besitzt. Vor allem aber ist er religiöser Maler. Echt spanische Typen, durch die Kunst verschönt, sind z. B. seine Madonnen; hier macht sich in nichts fremder Einfluß geltend. Aus der Frömmigkeit des spezifisch spanischen Katholizismus, wie er uns z. B. in dem Begründer des Jesuitenordens entgegentritt, sind seine schwebenden Madonnen, die sogenannten Konzeptionsbilder, seine verzückten Heiligen hervorgegangen (Abb. 147). Neben der weichen Formengebung trägt besonders die Kraft des Kolorits zu ihrer künstlerischen Wirkung bei.

Von dem Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts richten sich unsere Blicke unwillkürlich nach den Niederlanden. Aus der Erbschaft Karls V. waren diese reichen Landschaften an Niederrhein und Schelde nach der Mitte des 16. Jahrhunderts an Spanien gekommen. Die schon unter dem genannten Herrscher begonnenen Versuche, sie unter Beugung ihrer alten Sonderrechte und unter Bekämpfung des sich immer mehr verbreitenden reformierten Bekenntnisses enger an das Hauptland anzuschließen und zu einer bloßen Provinz desselben zu machen, führten den bekannten Aufstand herbei, der mit der völligen Unabhängigkeit der nördlichen Niederlande endete. Durch Nachgiebigkeit auf politischem Gebiete gelang es dagegen der Krone Spaniens, die katholischen Südstaaten, etwa das heutige Belgien, für sich zu retten. Es waren das jene Landesteile, die am Ende des Mittelalters auf materiellem wie ideellem Gebiete zu den blühendsten Europas gehört hatten. Die große Bedeutung der damaligen flandrischen Malerei haben wir seiner Zeit hervorgehoben (Seite 126 ff.). Sie behauptete einen



146. **Paolo Veronese:** Die Hochzeit von Kana. (Königl. Gemäldegalerie in Dresden.)

hervorragenden Platz auch durch das ganze 16. Jahrhundert. Allerdings trat mehr und mehr der italienische Einfluß hervor, der die Ursprünglichkeit der vlämischen Kunstweise schädigte. Zu dem ererbten Stoffgebiete der religiösen Kunst, das sich unter der Weiterherrschaft des Katholizismus behauptete, traten wie überall die Antike und die mit ihr aufs engste verknüpfte Allegorie hinzu. Daneben wurden aber auch jene Vorwürfe behandelt, die, der Malerei der nördlichen Niederlande eigentümlich und echt niederdeutsch, ihr jene außergewöhnliche Stellung in der Kunstgeschichte sichern.

Der genialste Vertreter der vlämischen Malerei dieser Zeit ist der große Peter Paul Rubens. Seine äußeren Lebensbedingungen sind für seine künstlerische Entwickelung von großer Bedeutung. Ohne von der Sorge um das tägliche Brot bedrückt zu werden, konnte er sich in seinem Berufe ausleben; andere Umstände verschafften ihm eine gesellschaftliche Stellung, die derjenigen der italienischen Renaissancekünstler glich und den Handwerkercharakter völlig abstreifte, der den deutschen Meistern der geschichtlichen Entwickelung nach anhaftete.

Rubens war der Sprößling einer angesehenen und begüterten Antwerpener Familie. In der kleinen deutschen Stadt Siegen, wo sein Vater wegen einer Liebesangelegenheit mit einer fürstlichen Dame in der Verbannung lebte, wurde Peter Paul 1577 geboren. Nach dem Tode seines Vaters kehrte er Ende der achtziger Jahre mit der Mutter nach Antwerpen zurück, wo er nach jeder Richtung hin eine vorzügliche Erziehung erhielt. Auf seinen glühenden Wunsch durfte der Knabe sich der Malerei zuwenden und machte seine Lehrzeit bei mehreren Antwerpener Meistern durch. Das Jahr 1600 fand ihn auf der Reise nach dem gelobten Lande der Kunst, nach Italien. Hier beginnt sein Stern zu erglänzen. Bald findet er fürstliche Gönner; der vollständig kavaliermäßige Maler wird bald auch zu diplomatischen Sendungen benutzt und so an den Fürstenhöfen ein gern gesehener und hochgeehrter Gast. Im Jahre 1608 kehrte er nach Antwerpen zurück und begründete hier einen Hausstand. Noch oft aber führten ihn künstlerische und diplomatische Sendungen in die Ferne, nach Madrid wie nach Paris, nach London wie nach Brüssel. Noch nicht dreiundsechzigjährig starb der vielgefeierte Mann im Jahre 1640.

In seinem unermüdlichen Schaffen läßt er sich nur mit Raffael vergleichen. Wie dieser mußte er, mit Aufträgen überhäuft, in späterer Zeit häufig genug die Ausführung seiner Entwürfe Schülerhänden überlassen. Viele Werke tragen die Zeichen schneller Arbeit an sich. Sorgfältige und korrekte Zeichnung, wie sie Raffael eignete, ist nicht seine Sache. In der übermäßigen Verwendung der Allegorie ist er ein echtes Kind seiner Zeit. Vor allem scheint uns häufig aber seine Auffassung der religiösen Vorwürfe nicht der Würde des Gegenstandes zu entsprechen. Mögen wir jedoch noch mit manchem Aber kommen, der Genius zwingt uns doch immer wieder zur Bewunderung, weil er eben immer er selbst ist und bleibt. Wir bemerken überall in seinen kirchlichen, allegorischen und dem antiken Kreise entlehnten Werken den Einfluß Italiens, aber niemand wird ihn deswegen einen Nachahmer nennen können; alle seine Gestalten haben gut niederdeutsches Blut in sich, mögen es kirchliche Heilige des Südens, mögen es



147. Murillo: Maria auf der Mondsichel. (Paris, Louvre.)



148. Peter Paul Rubens: Selbstbildnis.
(Kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.)



149. Rubens: Bildnis einer Dame mit ihrem Kinde.

Wahrscheinlich seine erste Gemahlin Isabella Brant mit dem ältesten Sohne Albert. (Gemäldegalerie in Dresden.)

Nymphen und Satyrn der heiteren Griechenwelt sein. Wer aber nicht vorurteilsfrei genug fühlt, um mit seinem an der Formenwelt der Antike geschulten Auge an den häufig fast zu derben Gestalten nicht Anstoß zu nehmen, der wird sich doch dem Zauber seiner Farbe nicht entziehen können. Und vor allem ist es da der menschliche Körper, das menschliche Antlitz, das in seinem leuchtenden Inkarnat uns volles Leben vorzaubert.

Rubens gehört zu den besten Bildnismalern aller Zeiten. Am intimsten wirken seine Selbstbildnisse und die seiner beiden Gattinnen, der aristokratisch feinen Isabella Brant und der in Lebenslust und Frauenschöne strahlenden Helene Fourment (Abb. 148 u. 149).

In den Bilderstürmen des 16. Jahrhunderts waren in den Niederlanden viele Kirchen ihres künstlerischen Schmuckes gewaltsam entkleidet worden. So gab es, zumal Regierung, Kirche und Private eifrig durch Stiftungen mitwirkten, reiche Arbeit für die Maler. Dem damaligen Geschmack entsprachen mächtige Altarbauten, die wiederum den Malern größere Bildflächen boten. In solchen Schöpfungen konnte sich denn auch der auf das Große gerichtete Rubens ausleben. Zu seinen auch seelisch am meisten hervorragenden Gemälden gehört seine Kreuzabnahme in der Kathedrale zu Antwerpen (Abb. 150). Von gewaltiger Kraft ist sein jetzt in der Pinakothek zu München befindliches Jüngstes Gericht, das uns zu Vergleichen mit dem des kongenialen Michelangelo anregt. Herrlich durch die Leuchtkraft der Farbe erscheint der Ildefonsoflügelaltar im Hofmuseum in Wien. Wir erinnern uns, daß die deutschen Meister immer und immer wieder das große Trauerspiel des Leidens Christi darstellten. So erweist sich, auch in der einfach großartigen Auffassung, Rubens als echter Deutscher in seinem Kreuzigungsbilde der Münchener Pinakothek. Jenes ihm sonst so eigentümliche Pathos fehlt. Vom dunklen Himmel hebt sich allein die am Kreuze hängende, leuchtende Gestalt des eben verschiedenen Erlösers ab.

Ganz Rubens eigentümlich sind die üppigen Frauengestalten seiner mythologischen Schöpfungen, die fleischigen Satyrn und Feldgötter und die Liebesgötter, die zwischen ihnen ihr Wesen treiben. Die Wucht und das Feuer seiner Darstellung läßt die Amazonenschlacht in München erkennen, die wir in Umrißzeichnung beifügen (Abb. 151). Derselbe Meister vermag dann aber auch die einfache Landschaft seiner engeren Heimat in all ihrer Schlichtheit wiederzugeben, wie es z. B. die Landschaft mit dem Regenbogen in München erkennen läßt.

Unter seinen Schülern kommt Rubens als Bildnismaler Anton van Dyck (1599—1641) am nächsten. Die meisten seiner Bildnisse befinden sich in England, für das er unter dem unglücklichen Karl I. dasselbe wurde, was hundert Jahre vorher sein oberdeutscher Landsmann Hans Holbein der Jüngere gewesen war (Abb. 152).

In einem langen Kampfe hatten die nördlichen Niederlande ihre Unabhängigkeit von Spanien errungen und blühten nun trotz mancher inneren Wirren ungeahnt schnell auf. Sie wurden — man darf es ruhig behaupten — die Geburtsstätte der modernen Malerei. Ihre Kunst bedeutet zunächst den völligen Bruch mit dem Mittelalter. Im Mündungsgebiete des Rheins war die reformierte Lehre die herrschende. Da diese den künstlerischen Kirchenschmuck völlig



150. Rubens: Die Kreuzabnahme. (Kathedrale zu Antwerpen.)

verwirft, so waren der Malerei ganz neue Wege gewiesen, wenn, wie es im reichsten Maße der Fall war, sich schöpferische Talente und ein kaufendes Publikum fanden. Da ferner das Staatswesen auf dem Bürgertum beruhte, so entging die Kunst der Gefahr, eine volksentfremdete, höfische zu werden. Dem natürlichen Charakter des Volkes entsprechend blieb sie vielmehr allgemein verständlich, man könnte ihr vielleicht sogar den Vorwurf einer gewissen Ideenarmut und Nüchternheit machen, wenn ihre Erzeugnisse nicht wieder durch andere Vorzüge diesen Mangel aufwögen. Da die niederländischen Bilder vorwiegend für mäßig große bürgerliche Wohnräume bestimmt waren, mußten sie meist in kleineren



151. Rubens: Amazonenschlacht. (Münchener Pinakothek.)

Ausmessungen gehalten sein, und das beförderte wieder das Entstehen jener Feinmalerei, die sich bei uns einzuschmeicheln weiß, ohne wie bei vielen mittelalterlichen Schöpfungen kleinlich zu wirken. Die meisten der niederländischen Maler haben sich einem begrenzten Stoffgebiete zugewandt, und so empfiehlt es sich, auch diese Anordnung ihrer Behandlung zu Grunde zu legen.

Mit dem Vortreten des Einzelmenschen seit dem Ende des Mittelalters hatte sich, wie wir sahen, überall die Bildnismalerei selbständig entwickelt, die bis dahin einen Teil der religiösen Kunst bildete (Stifterbildnisse auf Altargemälden). Sie mußte naturgemäß dort, wo die Malerei hauptsächlich für das Bürgerhaus, die Familie arbeitete, eine hervorragende Stellung einnehmen. Bei dem schlicht-bürgerlichen Charakter der niederländischen Bevölkerung fiel außer-



152. Van Dyck: Die Kinder Karls I. (Königl. Museum in Berlin.)

dem die gespreizte, pathetische Haltung weg, die sich in dem höfischen Barock immer mehr breit machte. Wir glauben, die Leute, die wir vor uns sehen, alle zu kennen; so aristokratisch fein, wie die Prinzen und Edelleute eines van Dyck, treten sie uns nicht entgegen, ja, sie sind manchmal recht häßlich, aber sie muten uns vertrauter an als jene.

Neben dem Einzelbildnis spielen Gruppenbilder in größeren Abmessungen eine Rolle. Sie waren für die Säle der Schützengesellschaften, der Hospitäler und Rathäuser bestimmt. Man nennt sie Dulen- oder Regentenstücke. In beiden Richtungen ist Franz Hals von Haarlem (1584?—1666) der Hauptvertreter niederländischer Bildnismalerei. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, in was man sich genießend mehr versenken soll: sein Selbstbildnis, wie er behaglich lächelnd neben seiner hausbackenen zweiten Frau sitzt, oder die zigeunerhafte alte Hexe Hille Bobbe, oder endlich die ehrenwerten Vorsteher des Elisabethhospitales (Abb. 153). Alles ist echte und rechte Kunst, Bildnis und Genre in einem Stück.

Das führt uns zum eigentlichen Genrebilde. Der niederländische Maler sieht überall Vorwürfe für seine Kunst, im Prunkzimmer des reichen Handelsherrn, wie in der von den niedrigsten Klassen besuchten Matrosen- und Bauernschenke.

Gerhard Terborch (1608—1681) ist der Maler der feinen Welt, in der er sich, ungleich seinen meisten Zunftgenossen weit in der Welt herumgekommen, selbst bewegte.

Zeitgeschichtlichen Wert beansprucht sein in London befindliches großes Gemälde, das die Beschwörung des Westfälischen Friedens in Münster zeigt. Intimer wirken die kleineren, nur aus wenigen Figuren bestehenden Bilder, wie das hier wiedergegebene, wohl nicht ganz richtig als väterliche Ermahnung bezeichnete, im Berliner Museum (Abb. 154). Unerreicht ist Terborch in der Behandlung der Atlasroben seiner Frauengestalten.

In ganz andere Kreise führen uns Jan Steen (1626—1679), Adriaen van Ostade (1610—1685) und der Vlame David Teniers der Jüngere (1610 bis 1690). Es geht bei ihnen manchmal etwas ungeniert im Dorfwirtshaus und auf dem als Tanzplatz dienenden Dorfanger zu; galante Kavaliere sind die derben Bauernburschen nicht, oft giebt es Streit und blutige Köpfe, aber wir können den Meistern nicht böse sein. Es ist eben das echte, im Guten wie im Schlimmen kindlichnaive Volk, das uns entgegentritt; und gern flüchten wir uns in den großen Gemäldesammlungen von flachen Allegorien und mythologischen Bildern zum unverdorbenen Volkstum niederdeutscher Bauern (Abb. 155).

Im Mutterboden der Heimat wurzelte die niederländische Kunst. Unkünstlerisch möchte das weite Flachland, dem die Gebirge völlig fehlen, dem Auge erscheinen, aber die niederländischen Meister haben sich liebevoll in ihr Studium versenkt und Unvergängliches auch in der Landschaftsmalerei geschaffen. Hier tritt uns zuerst die moderne Landschaft entgegen. Es ist nicht mehr, wie bei den mittelalterlichen Künstlern, ein Mosaik von mehr oder minder gut beobachteten Einzelheiten, hier ist in der Stimmung die höhere Einheit gefunden, die alles zu einem Bilde zusammenfaßt. Hier stört uns auch keine antike



153. Franz Hals: Die Vorsteher des Elisabethhospitals. (Rathausmuseum zu Haarlem.)

Staffage, mit der die Kunst des Barock sonst das Landschaftsbild beleben zu müssen meinte. Jakob van Ruysdal (1625—1682) und Meindert Hobbema (1638—1709) sind die Hauptvertreter dieses Faches.



154. Terborch: Väterliche Ermahnung. (Königl. Museum in Berlin.)

Der jüngere Meister weiß den einfachen Charakter der holländischen Landschaft unnachahmlich wiederzugeben (Abb. 156). Dabei beherrscht er die Luftperspektive vollkommen und versteht seine Schöpfungen in ein Meer von Licht zu tauchen. Melancholischer wirkt Ruysdal, bei dem sich in seinen schäumenden Wasserfällen, seinen verfallenen Burgen auf Bergeshöhe fremde Motive

einmischen. Sein berühmtestes Werk ist der sogenannte Judenkirchhof in der Dresdener Gallerie. Mit der Landschaftsmalerei stehen die Architektur- und Seestücke mit ihren unvergleichlichen Lichteffekten in engster Verbindung. Bald fesseln ein paar Schifferkähne an einsamem Strande unsere Blicke, bald eine

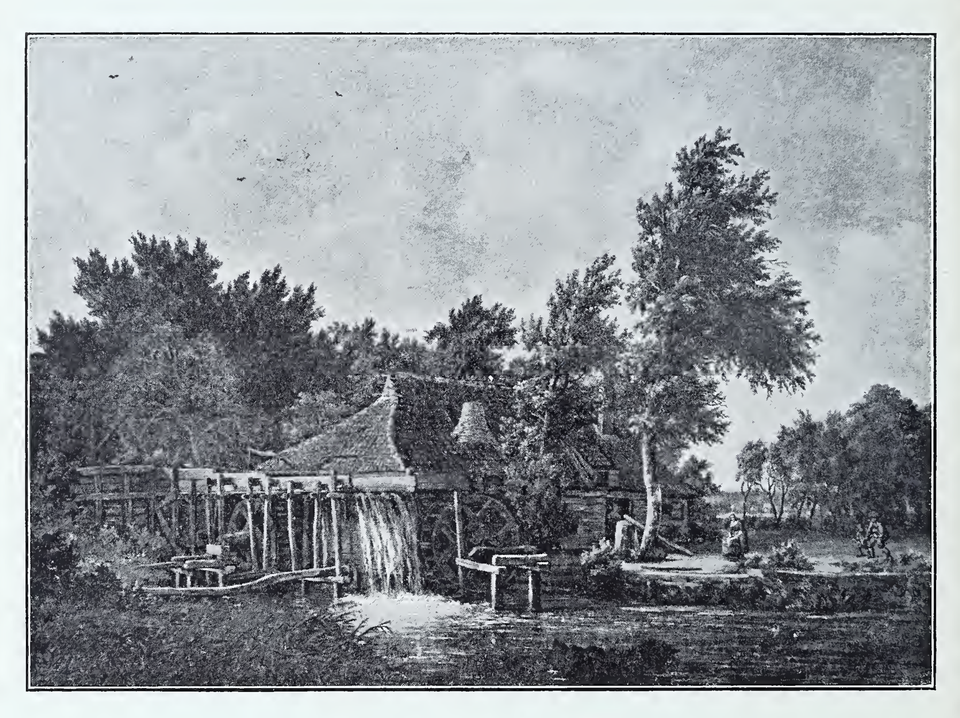


155. Adrian van Ostade: Spielmann vor einem Bauernhause. (Kgl. Museum im Haag.)

stolze Flotte hochbordiger Kriegs- oder Kauffahrteifahrer. So schmückt das Arbeitszimmer unseres Kaisers im Berliner Schlosse ein Bild der jungen kurbrandenburgischen Flotte von der Hand Lieve Verschuurs. Der praktische Sinn der Niederländer, ihr liebevolles Eingehen in die umgebende Natur führte sie zu einem bisher ganz vernachlässigten Fache, zur Tiermalerei. Vor allem stellten sie den Stolz des Viehzüchters, das edle Marschenrind dar, für dessen Bildnis

sie bei den Bestellern ein gutes Verständnis voraussetzen durften. Der berühmteste Vertreter dieses Faches war Paulus Potter (1625—1654), dessen in großen Abmessungen ausgeführter junger Stier einen Hauptschmuck des kgl. Museums im Haag bildet. Jagdstücke sind selten, weil die bürgerliche Gesellschaft der Niederlande diesem aristokratischen Vergnügen nicht huldigte. Wohl aber wissen manche Maler die Jagdbeute, die zur Tafel bestimmt ist, meisterhaft darzustellen, wie auch das Stillleben und das Blumenstück ihre Schilderer fanden.

Der hervorragendste Vertreter der niederländischen Heimatskunst ist der große Rembrandt. Rembrandt Harmensz van Rijn war 1606 oder 1607 als Sohn eines



156. M. Hobbema: Wassermühle.

wohlhabenden Müllers in Leiden geboren. Seine erste Ausbildung in der Kunst erhielt er in seiner Vaterstadt. Im Jahre 1631 ließ er sich in Amsterdam nieder und heiratete drei Jahre später Saskia van Uilenburgh. Bis zu ihrem 1642 erfolgten Tode erfreute sich der Meister eines bedeutenden Wohlstandes, der es ihm ermöglichte, reiche Sammlungen an Kunstgegenständen anzulegen. Von da an aber geriet er in Vermögensverfall und blieb bis zu seinem Tode 1669 in mißlichen Verhältnissen. Rembrandt, der seine engere Heimat wahrscheinlich nie verlassen hat, ist eine durchaus originale Erscheinung, unberührt von jedem fremden Einfluß. Wer den Meister studieren will, der darf aber nicht nur die Gemälde von seiner Hand betrachten. Er ist zugleich wie Dürer ein Meister der illustrativen Kleinkunst, für die er die Radierung wählte. Diese



157. Radierung von Rembrandt: Selbstbildnis von 1639.

Art der Reproduktionstechnik, bei der der Künstler mit der Radiernadel gleichsam nur zeichnet, gestattete ihm ungleich besser als der Kupferstich und der seit dem 17. Jahrhundert immer mehr in Verfall geratende Linienholzschnitt seine Natur künstlerisch auszugeben und farbige Wirkungen zu erzielen. Die Zeichnung ist bei Rembrandt scheinbar die Nebensache. Seinen Gestalten geht die klassische Schönheitslinie völlig ab. Wie er sie auf der Straße sieht, die reichen Mynheers, die Amsterdamer Juden in ihrer reichen orientalischen Tracht, die Bettler und fahrenden Leute, so stellt er sie dar. Die Stimmung ist ihm die Hauptsache. Aber seine Lichtgebung ist durchaus nicht realistisch. Treten wir vor eines seiner Gemälde,



158. Radierung von Rembrandt: Rembrandts Mutter.

so fesselt uns auf der dunklen Bildfläche sofort eine hellbeleuchtete Figur oder Gruppe. Auf ihr, die der Meister hervorheben will, konzentriert sich alles Licht. Aber die übrige dunkle Fläche ist nicht tot. Wir sehen genauer zu, und eine Einzelheit nach der anderen taucht aus dem Dunkel auf. Das ist jenes berühmte Helldunkel, das in dieser Art einzig und allein Rembrandt eignet. In wunderbarer Weise versteht er auch in seinen Radierungen dieselbe Wirkung zu erzielen.

Auf welchem der von ihm behandelten Stoffgebiete seine Hauptbedeutung liegt, läßt sich nicht sagen; man möchte behaupten, daß er in allen gleich groß sei. Zunächst ist er ein hervorragender Bildnismaler. Hier liegt ihm allerdings das

in äußerer und innerer Lebensarbeit charaktervoll gewordene Antlitz des gereiften Menschen mehr, als der Liebreiz weiblicher Jugend. Die Radierung seiner greisen Mutter, die wir hier geben, bietet ein herrliches Beispiel seiner Bildniskunst (Abb. 158). Von den zahlreichen Selbstbildnissen (Abb. 157) ist am bekanntesten dasjenige, das ihn an reichbesetzter Tafel mit seiner Gattin in voller Lebenslust zeigt (Gemäldegalerie in Dresden). Es leitet uns zu seinen Gruppenbildnissen über. Wie er aus einer Anzahl Porträts ein in sich abgerundetes Genrebild schaffen kann, beweist in meisterhafter Weise die sogenannte Anatomie im Museum



159. Rembrandt: Anatomische Vorlesung des Dr. Tulp. (Kgl. Museum im Haag.)

im Haag; sie zeigt den Vorsteher der Amsterdamer Chirurgengilde Dr. Tulp, wie er sieben Ärzten an einem Leichnam eine anatomische Vorlesung hält (Abb. 159). In dem fälschlich als Nachtwache bezeichneten Gemälde des Amsterdamer Museums stellt er den Auszug der dortigen Schützengilde aus ihrem Dulenhause dar. In der willkürlichen Beleuchtung, die ihm den falschen Namen eingetragen hat, zeigt sich Rembrandts ganze Eigenart; das Bild beweist aber zugleich, wie ein echter Künstler frei mit der Natur umgehen darf, ohne unwahr zu wirken.

Wir finden in seinen Gemälden und Radierungen auch die religiöse Kunst vertreten. Echt volkstümlich wie die Meister des Mittelalters und völlig naiv

setzt er die Gestalten der heiligen Geschichte in die unmittelbare Gegenwart hinein. Die starke Amsterdamer Judengemeinde bot ihm die Modelle seiner Patriarchen und Pharisäer. Mag die hoheitsvolle Erscheinung, in der die Italiener Christus und die anderen heiligen Personen darstellten, seinen Schöpfungen abgehen, niemand wird ohne innere Bewegung sein Hundertguldenblatt, eine Radierung, betrachten, die uns den Erlöser lehrend und heilend inmitten der Armen und Kranken, echten Typen der Amsterdamer Armenviertel, zeigt. Eine herrliche Gestalt, ganz Hoheit, des kommenden Sieges gewiß, ist seine Delila in der Hochzeit Simsons in der Dresdener Galerie. Dann versenkt sich Rembrandt wieder in die schlichten Reize seiner heimatlichen Landschaft; selbst in einfachen Umrißzeichnungen ist er da der unerreichbare Meister.

Die Entwickelung der Geschichte löste seit dem Unabhängigkeitskampfe der Niederlande diese mehr und mehr vom übrigen Deutschland, bis diese Trennung im Westfälischen Frieden ihre staatsrechtliche Bestätigung erhielt. Auch die spanischen Niederlande nahmen, obgleich sie vom Beginn des 18. Jahrhunderts ab mit Österreich verbunden waren, gleich diesem an dem Geistesleben des deutschen Volkes kaum mehr Anteil. Trotzdem haben wir im Namen des Deutschtums die Berechtigung, einen Rubens und van Dyck, einen Hals und Rembrandt als echte Deutsche betrachten und uns ihrer nationalen Eigenart im Gegensatze zur allgemeinen Verwelschung erfreuen zu dürfen. Wie aber stand es mit der Malerei im Reiche selbst? Die Anfänge einer gesunden weltlichen Kunst, die nationale Verarbeitung der fremdvölkischen Renaissance verkümmerte im inneren Kampfe. Der unselige Dreißigjährige Krieg kam und besiegelte die künstlerische und litterarische Fremdherrschaft in deutschen Landen. Der Deutsche wurde, worüber einsichtige Vaterlandsfreunde schon damals umsonst bitter klagten, der Affe des Auslandes. Die zahllosen deutschen Fürstenhöfe, geistliche wie weltliche, die großen Abteien und Bischofssitze suchten ihre Vorbilder in Frankreich und Italien. Wo sie nicht geradezu fremde Künstler beschäftigten, ließen sie doch die deutschen Maler, die meist nach Italien gewallfahrtet waren und sich dort dem Fremden in die Arme geworfen hatten, in dem Sinne jener arbeiten. Mochte, wie wir sahen, die Architektur noch manches Originale hervorbringen, Malerei und Plastik standen fast völlig unselbständig da. Wir suchen umsonst nach Namen, die wir den großen Niederdeutschen an die Seite stellen könnten. Wir müssen es dem Großen Kurfürsten zur Ehre anrechnen, daß er niederländische Meister beschäftigte, mit ihren Bildern seine Schlösser schmückte, aber auch am kurbrandenburgischen Hofe, einem der deutschesten, machte sich das Welschtum, besonders unter seinem Nachfolger, breit. Die Zeit nach dem großen Kriege bis weit ins 18. Jahrhundert hinein war in politischer Beziehung die trostloseste unseres Volkes, sie war es auch nicht weniger in der Kunst.

Der Klassizismus und die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts.

Am Ende des 18. Jahrhunderts fand in Frankreich eine gewaltsame Reaktion gegen den im Barockzeitalter entstandenen Absolutismus statt — die große Revolution. Von hier aus verbreitete sich diese Bewegung im weiteren Verlaufe der Zeit radial nach dem übrigen Europa und wandelte die höfische, mit mittelalterlich-ständischen Elementen vermischte Kultur in die bürgerliche um, die seitdem, unterstützt durch die umwälzendsten Erfindungen, einen ungeahnten Aufschwung genommen hat.

Schon früh machen sich im 18. Jahrhundert Gegenströmungen gegen die unumschränkte Fürstengewalt bemerkbar. Bald wird die Rückkehr zur Natur gepredigt, bald auf die Vorbilder anderer Völker hingewiesen. Aber diese berechtigte liberale Richtung bleibt bis tief in unsere Zeit nur zu häufig in ödem Doktrinarismus stecken und läßt einen Punkt, der uns heute der wichtigste mit erscheint, die Rücksichtnahme auf die nationalen und sozialen Unterschiede der Völker, vermissen. Das gilt auch für die bildende Kunst. Es erscheint uns Modernen selbstverständlich, daß das höfische Rokoko mit seiner süßlichen Formengebung auf dem Gebiete der Bildhauerkunst und Malerei eine Reaktion hervorrufen mußte, sobald man sich dieser Eigenschaft bewußt wurde. Aber das in dieser Kunstweise herangewachsene Geschlecht vermochte noch nicht zu der einzig wahren Quelle jeder Kunst, der Natur, zurückzufinden, wenn auch diesem Wege Rousseau und viele andere, allerdings noch genug in grauer Theorie befangen, das Wort redeten. Dem Beispiele der italienischen Renaissancefürsten folgend, hatte man auch diesseits der Alpen Kunstsammlungen angelegt — ich nenne beispielsweise nur die Namen Maximilians von Bayern, des weltscheuen Kaisers Rudolf II. und August des Starken von Sachsen. Die italienischen und deutschen Meister, deren Werke sich hier zusammenfanden, hätten wohl den Weg weisen können, aber der meist religiöse Inhalt der Schöpfungen machte sie den Aufklärungsmenschen schon an sich unverständlich. Da gab es nur einen Bronnen, aus dem die Kunst neue Nahrung schöpfen konnte: die Antike.

Es beginnt eine zweite Renaissance. Während aber die erste, den Hauptdenkmälern Roms entsprechend, sich die römische Kunst zum Vorbilde genommen hatte, geht diese auf die originaleren Quellen des Hellenentums zurück. Die westwärts gerichtete Bewegung der türkisch-mohammedanischen Welt hatte aufgehört, umgekehrt begann ihre Rückwärtsschiebung, die Abhängigkeit des Türkenreiches von der Politik der europäischen Großmächte. Damit wird auch der klassische Boden des griechischen Stammes wieder zugänglicher, die Trümmer seiner großen Vergangenheit treten mehr und mehr ins helle Licht kunstgeschichtlicher Betrachtung und Würdigung. Bei der Vergleichung ihrer keuschen Schönheit mit den barocken Schöpfungen der Römerkunst mußte das Urteil zu ihren Gunsten ausfallen. Man nennt die Richtung, die sich auf dieser Grundlage aufbaute, den Klassizismus. Entsprechend dem Denkmälerbestand des Altertums

mußte sie sich hauptsächlich auf dem Gebiete der Architektur und Plastik zeigen, aber auch die Malerei erhielt von ihr tiefgehende Anregungen.

Die erhaltenen Denkmäler der griechischen Welt bestanden, soweit sie damals überhaupt bekannt waren, fast ausschließlich in Tempeln. Bei ihrer Schlichtheit konnte von einer Herübernahme des Ornaments allein nicht die Rede sein, wie wir es in der ersten Renaissance kennen gelernt haben. Wenn man nun den Aufriß jener Gebäude mehr oder weniger ganz herübernahm, so mußte ein gewisser Dualismus zwischen Form und Bestimmung der Gebäude eintreten, bei dem die griechische Ausgestaltung des Äußeren oft als etwas Unorganisches

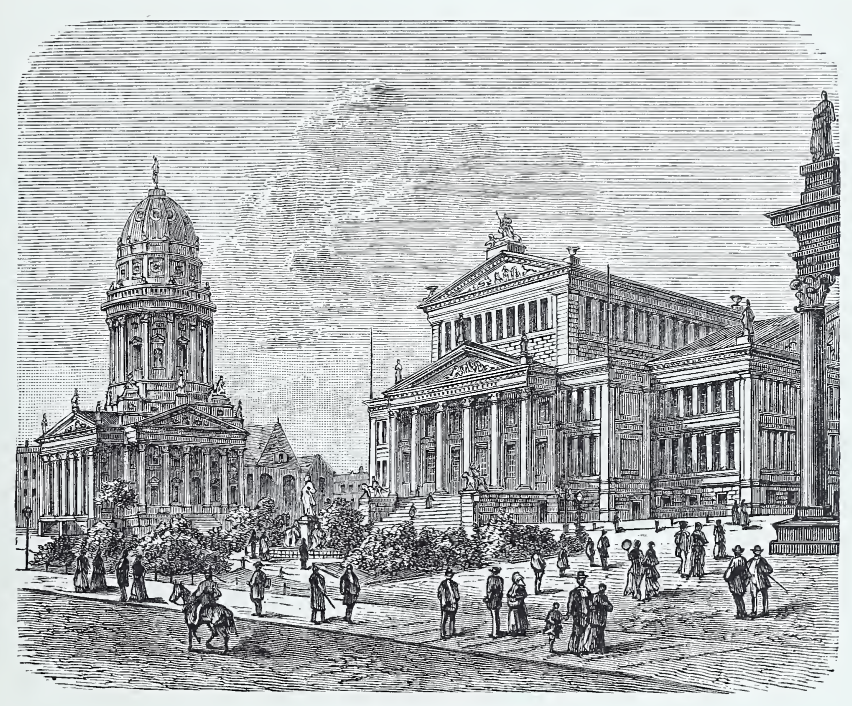


160. Das Brandenburger Thor zu Berlin.

wirkte. So etwa, wenn, wie wir es vielfach finden, an einem mit Pultdach versehenen Hause den mittleren Achsen eine dorische Säulenhalle vorgelegt wurde. Sie hat mit dem Bauwerk an sich nichts zu schaffen und übt auf die hinter ihr liegenden Räume nur die ungünstige Wirkung aus, daß sie dieselben verdunkelt.

Noch unter der vollen Herrschaft des Rokoko macht sich in einzelnen Schöpfungen die neue Richtung geltend. Der Baumeister von Sanssouci, Knobelsdorff, schuf im Opernhause zu Berlin eines der ersten Werke des Klassizismus. Diese Stadt war, abgesehen von den herrlichen Hervorbringungen der Schlüterzeit, arm an monumentalen Bauten. Die Großmachtstellung, die der große

Friedrich seinem Preußen in Europa verschafft hatte, verlangte nun aber auch die würdige Ausschmückung der Hauptstadt. So erhalten wir denn in ihr eine neue, die klassizistische Kunstperiode. Zu ihren bekanntesten Schöpfungen gehört zunächst das Brandenburger Thor, das der ältere Langhans von 1789—1793 zwischen den Linden und dem Tiergarten aufführte. Mit seinen 12 langgestreckten, auf Basen ruhenden dorischen Säulen giebt es sich als eine freiere Nachbildung der griechischen Formenwelt zu erkennen und ruft mit den anschließenden Säulengängen, der bekrönenden Viktoria einen durchaus einheitlichen, künstlerischen Eindruck hervor (Abb. 160).



161. Das Schauspielhaus zu Berlin.

Gerade um diese Zeit aber machte sich das Bestreben geltend, sich noch enger an den einfachsten der griechischen Tempelstile, den dorischen, anzuschließen. Die Massigkeit seiner Erzeugnisse schien echt griechisch. Dabei mischen sich jetzt auch altägyptische Elemente ein, nachdem durch General Bonapartes Feldzug ins Pharaonenland dieser alte Kulturboden der westeuropäischen Bildung wieder nahe gerückt worden war. Davon ging zunächst auch der Meister aus, dessen Hervorbringungen lange für den Baucharakter Berlins maßgebend gewesen sind: Karl Friedrich Schinkel (1781—1841). Seine neue Wache, ein massiges Kastell mit vorgelegter dorischer Säulenhalle, bewegt sich noch in den eben charakterisierten Formen. Freier behandelt er die Hinterlassenschaft der Antike im königlichen Schauspielhause und dem alten Museum, wo er die leichtere

ionische Säule anwandte (Abb. 161). Aber gerade das mit Recht gepriesene Schauspielhaus läßt erkennen, daß auch einem Schinkel die Überwindung jenes erwähnten Dualismus nicht völlig gelungen ist, weil sie eben nicht gelingen konnte. Der ionische Portikus ergiebt sich nicht organisch aus dem Gebäude selbst; wenn wir ihn aber wegnehmen, so bleiben die übrigen antiken Formen doch nur etwas Zufälliges.

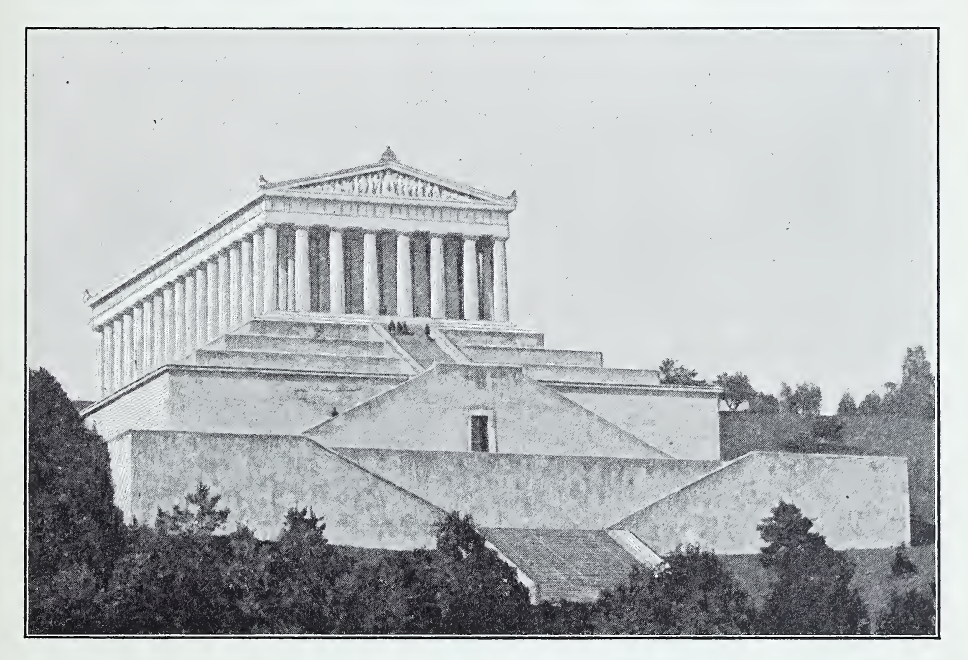
Eine andere deutsche Residenz, die sich erst im letzten Jahrhunderte zu diesem Zwecke künstlerisch schmückte, war München. Ihren Schinkel fand diese Stadt in Leo von Klenze (1784—1864), der hier dem Klassizismus in den Propyläen, der Glyptothek u. a. seinen Tribut zollte. In herrlicher Landschaft vollendete er 1842 die Walhalla bei Regensburg, eine Ruhmeshalle deutscher Männer und Frauen (Abb. 162). Ein großartiger dorischer Peripteros auf mächtigen Unterbauten grüßt zur Donau hernieder, ein meisterhaftes Beispiel künstlerischer Nachempfindung; aber zwischen dem Namen Walhalla mit ihrer nationalen Bestimmung und den stammfremden Formen gähnt eine Kluft, die unser in Bismarckscher Schule herangereiftes Nationalempfinden nicht zu überbrücken vermag. Zu den letzten Monumentalbauten des Klassizismus auf deutscher Erde gehört das 1883 vollendete Parlamentsgebäude in Wien von Theophil von Hansen (1813—1891).

Für die Innenräume versagten die antiken Vorbilder, zumal hier doch auf ihre Bestimmung das Hauptgewicht gelegt werden mußte. Dadurch erscheint aber die streng antike Ornamentation noch mehr als etwas Zufälliges. Die Nüchternheit vieler solcher Räume wird noch durch ihre Farblosigkeit erhöht; später, als das Dogma von der Farbenscheu des klassischen Altertums als Irrlehre erwiesen worden war, als man in Nachahmung der pompejanischen Vorbilder die Räume farbig dekorierte, ist manche anmutende Schöpfung entstanden, deren man sich immer freuen wird.

Mit dem breiten Strome des Klassizismus vereinigte sich an der Wende des 18. Jahrhunderts ein anderer, den man im Anschluß an die gleichzeitige litterarische Bewegung den romantischen nennen könnte. Das Verständnis für das Mittelalter war in den letzten 2 Jahrhunderten fast völlig verschwunden. Im protestantischen Lager wie in dem der Aufklärer des 18. Jahrhunderts galt es als die finstere Zeit des Aberglaubens, aber auch die katholische Kirche der Gegenreformation stand ihm fremd gegenüber. Zu der Zeit aber, als es unbewußt wie ein Todesahnen durch die deutschen Lande ging, daß des heiligen römischen Reiches deutscher Nation Stunden gezählt seien, da erwachte, dämmernd und unsicher noch, das Gedächtnis der großen Zeiten der Sachsen und Staufer; da fanden auch die steinernen Denkmäler jener Zeit wieder staunende Bewunderung. Mit solchen Gefühlen steht der junge Student Goethe vor dem gewaltigen Straßburger Münster, das wie eine neue Kunstoffenbarung auf ihn wirkt. Zumeist allerdings bleibt es nur beim Erfassen des rein Äußerlichen. So entstehen derartige Spielereien, wie die Löwenburg bei Kassel, die Kurfürst Wilhelm I. damals errichtete. Ihre direkten Nachfolger sind jene zahlreichen Schloßbauten im englischen Burgenstil, deren Zinnenkränze und hochragende Wartürme in unlöslichem Widerspruche mit ihrer Bestimmung als friedliche fürstliche Sommersitze stehen.

Vermischungen mit der Antike konnten nicht ausbleiben. In vorzüglicher Art und Weise hat der geniale Schinkel in der Bauakademie zu Berlin griechische Einzelformen mit einem auf mittelalterlichen Vorbildern beruhenden Gefüge vereint, während in seiner Friedrichwerderschen Kirche von anderen abgesehen die der Antike entnommene durchgehende Horizontale den himmelan strebenden Charakter des gotischen Kirchengebäudes fast völlig aufhebt.

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, daß an eine eigentümliche Stilbildung, wie sie auch im Anschluß an wiedererweckte ältere Formen die Renaissance bis zum Rokoko hervorgebracht, zunächst nicht zu denken war. An ihre Stelle tritt vielmehr eine durchgehende Stilzersplitterung. Es spricht sich darin jene be-



162. Die Walhalla bei Regensburg.

rechtigte objektive Anschauung aus, die auch auf dem Gebiete der Geschichte u. a. das geschichtlich Gegebene aus sich heraus zu begreifen sucht. Mochte auch mancher Architekt das Heil nur von einer bestimmten Richtung erwarten, die meisten arbeiteten in den verschiedensten Stilen und mußten im Sinne ihrer Auftraggeber so arbeiten. Das hat ein Schinkel gethan ebenso wie ein Klenze. Dadurch wurde es bei sich immer mehr vertiefendem Studium möglich, die Werke der Vergangenheit sachgemäß wieder herzustellen oder wie beim Kölner Dome, wie bei den zahlreichen Turmtorsen der Gotik, stilgerecht auszubauen. Allerdings ist im Namen der Stilreinheit seitdem an manchem Bau geradezu gefrevelt worden. In Neuschöpfungen machte sich zunächst doch noch immer ein unsicheres Experimentieren geltend, das zwei geistreiche Fürsten, wie Friedrich Wilhelm IV. und Ludwig I. von Bayern, sogar zu dem unfruchtbaren Versuche verleiten konnte,

einen neuen Stil zu erfinden. Gerade das München Ludwigs I. weist in seinen Bauten eine wahre Musterkarte der verschiedensten Stile auf. Die Thorbauten der Propyläen, des Siegesthores und des Isarthores führen uns in ihren Formen wechselnd auf den Boden des alten Hellas, des ewigen Rom und einer mittelalterlichen Stadt; an das Florenz der Mediceer gemahnt uns die Feldherrnhalle, eine Nachbildung der Loggia dei Lanzi in Florenz, und der Königsbau der Residenz. In der Basilika, der Ludwigskirche und der Mariahilfkirche in der Vorstadt Au treten uns altchristliche, byzantinisch-italienische und gotische Formen entgegen.



163. Thorwaldsen: Bildnisfigur vom Grabdenkmal des Grafen Potocki im Dom zu Krakau.

Im bürgerlichen Wohnhause macht sich überall der italienische Palaststil mit seiner strengen Symmetrie, seinen flachen Dächern geltend und schafft jene langen und langweiligen Straßenzeilen, die für ganze Stadtteile unserer an Volkszahl zunehmenden Städte leider charakteristisch geworden sind.

Schloßbauten und Kirchen hatten die vergangenen Jahrhunderte im Überfluß hervorgebracht, so daß die moderne Kunst in ihrer Aufführung ihre Hauptaufgabe nicht mehr erblicken konnte. Nur in den schnell wachsenden Großstädten und den Industriegegenden macht sich neuerdings Kirchennot geltend. Viele der infolgedessen entstandenen Gebäude haben, eben weil mit verhältnismäßig geringen Mitteln aufgeführt, mit der großen Kunst wenig zu thun. Im Gebiete des Katholizismus scheint sich die Gotik, wie sie aus dessen Kultbedürfnis mit hervorgegangen ist, fast ausschließlich zur Herrin aufschwingen zu wollen. Mit Glück hat die protestantische Kirche besonders in zahlreichen Berliner Neubauten eine ihrem Kult entsprechende Umbildung der Gotik in Anlehnung an die norddeutsche Backsteintechnik des Mittelalters angewandt.

Die geschichtliche Entwickelung unseres Jahrhunderts aber stellte dem Architekten bald ganz neue Aufgaben. Der Parlamentarismus verlangt monumentale Versammlungshäuser; der hochentwickelte Handel und Verkehr braucht zweckentsprechende Börsenbauten, Markthallen, Bahnhöfe; das immer mehr sich verbreitende Bäder- und Touristenwesen, wie die halbländlichen Vororte unserer Großstädte fordern trauliche Villenbauten. Wenn man nun zuerst auch hier nach dem alten Stilschema zu arbeiten versuchte, ein englisch-gotisches Schloß als Bahnhof, einen

Mediceerpalast als Logirhaus in einem Badeorte hinstellte, oder aber diese Bauten in nüchternster Öde aufführte, so verlangte doch schließlich eine wirkliche moderne Kunst ihr Recht.

Wenn bei solchen Bauten, was uns zunächst das Wichtigste erscheint, auf die Zweckmäßigkeit vor allem Gewicht gelegt werden muß, wie sie das Bedürfnis unseres regen und hastenden Lebens verlangt, so kann man mit den alten Stilschemen nicht mehr auskommen. Wir wollen eben, wie es die früheren Zeiten fast alle gethan, aus dem Äußeren des Bauwerkes auch seine Bestimmung erfahren. Dies kann man auch bei den meisten Parlamentsgebäuden, Bahnhöfen und Schauspielhäusern erkennen, die in neuester Zeit entstanden sind. Natürlich müssen die Künstler auch dabei zunächst mit den überkommenen Formen arbeiten, aber wir sehen doch schon bei zahlreichen Schöpfungen, wie der neue eigenartige Zweck verändernd auf sie einwirkt. Dazu kommt neuerdings die zunehmende Verwendung des Eisens zur Überspannung weiter Hallen u. a. So sind wir augenblicklich in einer neuen Stilbildung begriffen, die für die Zukunft vielversprechend erscheint, zumal sich immer mehr das Bestreben zeigt, bei Anlage neuer Plätze und Straßen, bei Aufführung von größeren Häuserkomplexen auch auf die künstlerische Gesamtwirkung gebührende Rücksicht zu nehmen. Wie jetzt auf den mannigfachsten Gebieten, so weisen auch hier die Großstädte den Weg.



164. Schadow: Zietendenkmal in Berlin.

Mehr noch wie in der Architektur mußte sich naturgemäß in der **Plastik** des ausgehenden 18. Jahrhunderts die Antike geltend machen. Als noch der Rokokostil fast völlig die Herrschaft behauptete, hatte schon der deutsche Forscher **Winckelmann** (1717—1768) in seiner Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ auf die griechische Kunst im Gegensatze zu der römischen als die einzige Quelle hingewiesen, aus der die neuzeitliche Kunst sich verjüngen könnte. So sah die Zeit nicht in der modernen Umbildung, wie es einst die großen Plastiker der italienischen Renaissance gethan, sondern in dem völligen Hineinleben des Künstlers in die griechische Formenwelt das einzige Heil. Kein Bildhauer ist so tief in sie eingedrungen, ist so ganz zum Hellenen geworden, wie der Däne **Bertel Thorwaldsen** (1770—1844). Nur in Rom mit seinen reichen Sammlungen antiker Plastik konnte er werden, was er geworden ist; Rom wurde seine zweite Heimat, wie es die Winckelmanns gewesen war, der, um hier seinen antiken Idealen zu leben, zur

katholischen Kirche übergetreten war. Während in manchen Werken dieser Neuhellenen das Rokoko noch manchmal nachspukt, lassen sich bei Thorwaldsen nur ganz wenig Spuren davon finden. Die meisten seiner Schöpfungen sind inhaltlich wie formal rein griechisch. Er beherrscht den antiken Reliefstil ebenso meisterhaft, wie er die Vollgestalt des Menschen uns plastisch vor Augen stellt. So liebt er es auch, z. B. in der Grabfigur des Grafen Potocki im Dome zu Krakau (Abb. 163), den nachantiken Menschen in hellenischer Gewandung darzustellen, und so wenig wir uns heute dafür erwärmen können, gerade bei ihm wirken diese Gestalten ästhetisch befriedigender als seine moderneren Bildnisfiguren in ihrer Zeittracht, etwa der Kopernikus in Warschau oder Maximilian I. in München. Das gilt auch von seinen Aposteln in der Frauenkirche in Kopenhagen, und nur die herrliche Bildsäule des segnenden Christus, in zahllosen Nachbildungen heute das Eigentum der ganzen Welt über Bekenntnis und Stamm hinaus, läßt erkennen, daß Thorwaldsen uns mehr sein, uns tiefer hätte fassen können, wenn er die Schranken des wiederbelebten Hellenentums überwunden hätte. Zur Feier von Napoleons Einzug in Rom entstand das bekannte, vom Künstler selbst mehrfach wiederholte Relief des Einzugs Alexanders des Großen in Babylon, das uns in manchen Beziehungen an des Pheidias herrlichen Parthenonfries erinnert. Müssen wir es aber, wie Thorwaldsen wollte, auf Napoleons Einzug in Rom beziehen, dann läßt es uns ebenso kalt, wie Goethes frostige Allegorie, des Epimenides Erwachen, mit der er die herrliche nationale That des Befreiungskrieges zu feiern vermeinte.

Ebenfalls aus der Schule des Hellenentums hervorgegangen, aber zu freierer Anschauung durchgedrungen erscheinen zwei Bildhauer, deren Werke die plastischen Gegenstücke zu der Schinkelbauperiode Berlins bilden: Schadow und Rauch. Ganz klassizistisch zeigt sich Joh. Gottfried Schadow (1764—1850) noch in dem Denkmal des Grafen von der Mark, eines als Knabe verstorbenen Sohnes Friedrich Wilhelms II. in der Dorotheenstädtischen Kirche in Berlin. Sein gesunder Realismus aber bewährt sich in den neuerdings durch Erznachbildungen ersetzten Marmorbildsäulen des alten Dessauers und Zietens (Abb. 164) am Wilhelmsplatze, in dem Lutherstandbilde in Wittenberg. Auf demselben Wege wandelte Christian Daniel Rauch (1777—1857), der größere der beiden Meister. Im Dienste der Königin Luise als Kammerdiener hatte er sich mit deren Unterstützung seiner geliebten Kunst zuwenden dürfen; in ihrer marmornen Grabfigur für das Mausoleum zu Charlottenburg besitzen wir sein erstes größeres Werk, das allein seinen Namen unsterblich machen würde, das mit zu jenen nicht allzuzahlreichen Kunstschöpfungen gehört, die immer und überall trotz des Wechsels künstlerischer Anschauungen und Moden ihre Geltung behalten. Nach diesem Erfolge mehrten und häuften sich seine Aufträge. Für Berlin schuf er noch die Standbilder der preußischen Helden von 1813, den Figurschmuck am Kreuzbergdenkmal, vor allem aber das großartige Reiterstandbild des großen Friedrich. In dem Herrschermantel, der von den Schultern herabwallt, ist Rauch von der geschichtlichen Tracht abgewichen, sonst aber hat er sich treu an sie gehalten beim alten Fritz wie bei den Kriegs- und Geisteshelden, die die zweite Staffel des Sockels umgeben. So wächst das Standbild über die aller-



165. Rauch: Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin.

dings alles beherrschende und überragende Hauptfigur hinaus zu einem Denkmal der Friedrichszeit aus. Von Rauchs antiken Idealgestalten sind besonders seine Siegesgöttinnen hervorzuheben, die sich an verschiedenen Stellen finden.

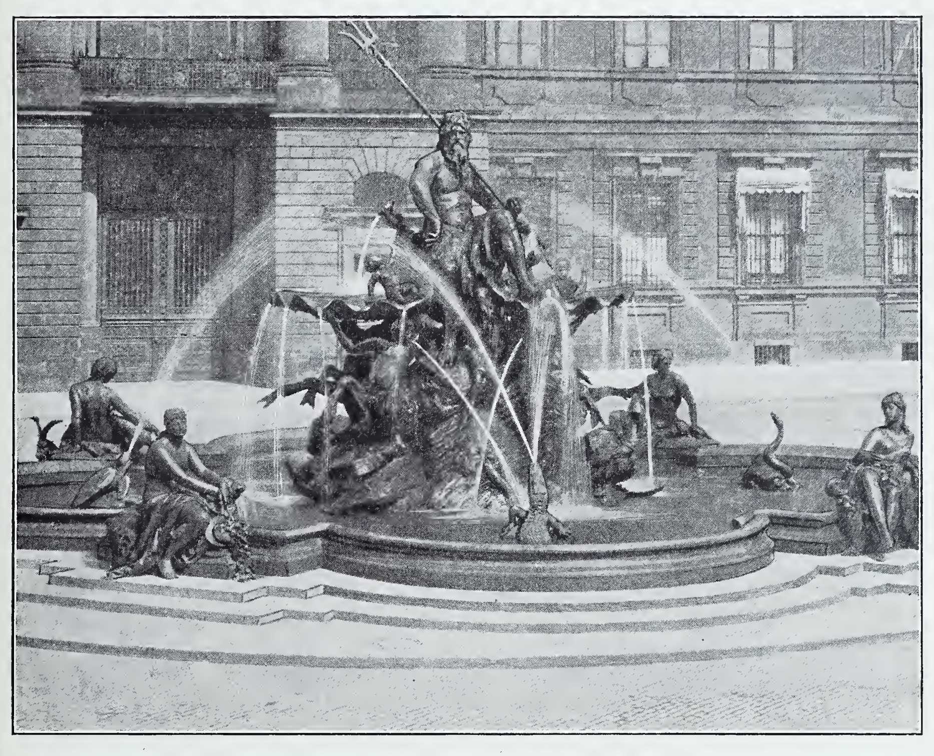
Der Klassizismus hat seine Aufgabe, die Kunst aus der naturabgewandten Manieriertheit der vorhergehenden Zeit zu befreien, erfüllt. Das ist sein großes Verdienst, aber eine wirklich lebendige Kunst konnte bei ihm nicht stehen bleiben — und so waren uns schon Schadow und Rauch, die in seiner Schule heran=



165. Kaiser Wilhelm=Denkmal auf dem Wittekindsberg bei Minden.

gewachsen waren, Beispiele für die beginnende Verselbständigung der Plastik. Eine Erscheinung wie Thorwaldsen wurde schließlich unmöglich, so sehr auch der oder jener Bildhauer noch in der Antike stecken bleiben mochte. Überhaupt finden auch sonst grundlegende Veränderungen statt. Hatte die Plastik im Mittelalter und seit der Renaissance hauptsächlich die Kirchen und die Paläste und Garten=anlagen der Großen mit ihren Schöpfungen geschmückt, so wird sie jetzt ganz selbständig. Nicht immer zu ihrem Glück. Zahllose Denkmäler sind im Atelier des Bildhauers entstanden und entstehen noch immer, bei deren Gestaltung eine Rücksichtnahme auf den zukünftigen Standort ganz außer acht bleibt. Aufträge giebt es genug, aller=

dings noch nicht hinreichend für die vielen Künstler, die auf unseren Akademien herangebildet werden. Unsere städtische Kultur, die neben dem rein Materiellen auch künstlerischen Schmuck fordert, die Fülle großer Persönlichkeiten auf allen Gebieten, der Politik und des Militärwesens, der Kunst wie der Wissenschaft und Praxis, der Umstand, daß diese nach der Beseitigung der Kleinstaaterei und der Schaffung der deutschen Einheit, nicht mehr nur der engeren Heimat, sondern dem ganzen Vaterlande angehören, bietet den Künstlern reichen Stoff. Die Allegorie spielt allerdings immer noch eine große Rolle und bevölkert die Sockel



166. Reinhold Begas: Der Neptunsbrunnen auf dem Schloßplatze zu Berlin.

unserer Denkmäler mit zahlreichen Figuren, deren Deutung selbst dem Gebildeten nicht immer leicht wird, aber Persönlichkeiten echt deutscher Art, wie Luther oder Bismarck, die gar nichts Griechisches an sich haben, in antiker Gewandung darzustellen, kann heute niemandem mehr einfallen. Am längsten haben sich die nackthalsigen Büsten erhalten, aber auch darin ist neuerdings eine Wendung zum Bessern eingetreten; es giebt nur wenige Büsten unseres Kaisers, in denen er nicht in der vollen Gegenständlichkeit seiner Erscheinung uns entgegen träte. Endlich hat man auch erkannt, daß die Farbe bei kleineren Schöpfungen der Plastik durchaus nichts Unkünstlerisches sei. Eine Schöpfung wie Max Klingers Kassandra im Museum zu Leipzig ist der beste Beweis dafür. Die kleinliche Wirkung,

die Schillings sonst so herrliches Niederwalddenkmal in der sie umgebenden Natur von der Ferne ausübt, hat zu der Überzeugung geführt, daß unter ähnlichen Umständen der Bildhauer der Mitarbeiterschaft des Architekten nicht entbehren kann. So entstanden nach den Entwürfen von Bruno Schmitz (geb. 1858) die Denkmäler Kaiser Wilhelms I. auf dem Kyffhäuser und dem Wittekindsberge bei Minden (Abb. 165), die als ragende Turmbauten schon von fern den Wanderer begrüßen, bis er vor ihnen stehend das Werk des Bildhauers in organischer Vereinigung mit ihnen sieht.

Wenn wir aus der großen Zahl hervorragender neuerer Bildhauer einzelne aufführen wollten, so würden wir einer großen Menge anderer, deren Namen wir nicht nennen, Unrecht thun. Nur einer sei noch angeführt, der durch die Nationaldenkmäler Wilhelms I. und Bismarcks in Berlin in den weitesten Schichten über die Sonderwelt der Gebildeten hinaus bekannt geworden ist, Reinhold Begas (geb. 1831). In ihm erscheint der Klassizismus völlig überwunden; seine derbe, vollsaftige Formengebung erinnert uns vielmehr an die Künstler des Barock und Michelangelo, ohne daß man Begas einen Nachbeter von ihnen nennen könnte. Vielmehr ist es nur das berechtigte Bewußtsein ihrer Monumentalität, das ihn ähnliche Wege gehen heißt, das uns allerdings gerade bei den schlicht großen Gestalten des greisen Wilhelm und Bismarck nicht so recht zu passen scheint. Sein gewaltiger Neptunsbrunnen auf dem Schloßplatze dagegen wirkt mit der kongenialen Schlüterfassade im Hintergrunde völlig einheitlich und wahrhaft großartig (Abb. 166).



167. Chodowiecki: Kupfer zu Vossens „Luise".

Mag die Vergleichung irgend eines beliebigen Rokokobildhauers, Thorwaldsens und von Begas auch dem Laien klar machen, welch' ein Umschwung sich auf dem Gebiete der Plastik seit etwa 150 Jahren vollzogen hat, noch einleuchtender zeigt sich der Wechsel in der Malerei.

Die Malerei des 18. Jahunderts weist, wie wir schon ausgeführt haben, einen großen Tiefstand auf; selbst die bürgerlich-schlichte Kunst der Niederländer hatte sich unter dem höfischen Einfluß des Barock und seiner Nachfolger verflacht. Die von uns im Anfange dieses Kapitels charakterisierten Gegenströmungen machten sich selbstverständlich auch hier geltend. Die Natürlichkeitsbestrebungen jener Tage finden ihren einfachsten, klarsten Niederschlag in Daniel Chodowiecki, der 1726 zu Danzig geboren, 1801 als Direktor der Berliner Kunst-

akademie starb. Er stellt sich nicht etwa als bewußten Neuerer dar; wo er religiöse Aufgaben behandelt, bewegt er sich noch vollkommen in den Bahnen des Rokoko, andrerseits tragen seine allegorisch-moralischen Bilder denselben glatt verständigen Charakter, der der Aufklärungsperiode so recht eigentümlich ist. Sein Feld ist vielmehr die Schilderung des bürgerlichen Lebens, wie es sich litterarisch etwa in Vossens Luise oder Goethes Hermann und Dorothea offenbart. So sind seine Schöpfungen kulturgeschichtliche Quellen ersten Ranges. Am unmittelbarsten erscheint er vielleicht in seinem künstlerischen Reisetagebuch vom Jahre 1773, wo er seine Besuchsreise zu seiner Mutter nach Danzig in Bildern



168. Carstens: Die Geburt des Lichts.

schildert. In seiner Unabsichtlichkeit wirkt er viel schlagender, als sein älterer Zeitgenosse, der Engländer William Hogarth (1697—1764), der formell noch ganz im Rokoko befangen, allzu scharf und darum übertrieben seine Satire an der Mitwelt ausläßt. Chodowiecki ist der Hauptillustrator unserer großen klassischen Litteraturepoche und ihrer Vorläufer geworden. So hat er z. B. Gellerts Fabeln, Hippels Lebensläufe, Lessings Minna von Barnhelm und die genannten bürgerlichen Epen von Voß und Goethe mit Bildern geschmückt (Abb. 167).

Wir haben schon früher darauf hingewiesen, wie die Erfindung des Kupferstichs und Holzschnitts seit dem 15. Jahrhundert dazu beigetragen hat, die Kunst

in die weitesten Schichten des Volkes zu tragen. Gerade seit Chodowiecki hat die Buchillustration, die vervielfältigende Kunst überhaupt einen ungeahnten Aufschwung genommen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielte der von Senefelder 1796 erfundene Steindruck eine Hauptrolle, erlangt jedoch erst in unserer Zeit durch Künstler wie Thoma eine höhere künstlerische Bedeutung. Dazu kam dann der besonders durch Gubitz in Berlin wieder zu künstlerischer Vollkommenheit erhobene Holzschnitt, der endlich in neuester Zeit starke Konkurrenten in den verschiedensten mechanischen Vervielfältigungsarten gefunden hat, die es ermöglichen, die Zeichnung des Künstlers, ohne sie durch fremde Hände gehen zu lassen, vollkommen treu wiederzugeben. Das alles mußte selbstverständlich auf die schöpferische Thätigkeit unserer Künstler einen großen Einfluß ausüben, und wir werden noch manchem Namen begegnen, der fast allein durch seine im Kunstdruck vervielfältigten Werke berühmt geworden ist.

Doch wir kehren nach dieser Abschweifung zur geschichtlichen Entwickelung der Malerei zurück. Auch sie konnte sich selbstverständlich dem wachsenden Einfluß des Klassizismus nicht entziehen. Von ihm erhält sie als fruchtbringendes Geschenk die Rücksichtnahme auf die edle, einfache Formengebung, durch die sie sich aus dem gespreizten Rokokotum befreit. Oft aber soll die Form alles machen, der Geist tritt hinter ihr zurück. Das zeigt sich besonders in den oft grob theatralisch wirkenden Schöpfungen des Franzosen J. L. David (1748 bis 1825), der auch auf die deutsche Kunst einen bedeutenden Einfluß ausgeübt hat. Überhaupt muß hier festgestellt werden, daß unsere vaterländische Malerei im letzten Jahrhundert wechselnd unter französischen, belgischen und englischen Einwirkungen gestanden hat und noch steht. Näher darauf einzugehen, verbietet uns der Raum. Gerade für die mit der Farbe arbeitende Malerei erwies sich aber der Klassizismus dadurch verhängnisvoll, daß er jene als etwas Nebensächliches ansah. Als Hauptvertreter dieser einseitigen Richtung ist der einst im Übermaß gepriesene Schleswiger Asmus Jakob Carstens (1754—1798) zu bezeichnen. Mit widrigen Verhältnissen ringend, konnte er erst 1792 den lange gehegten Wunsch ausführen, Rom zu besuchen. Hier ist er auch gestorben. Carstens gehört zu jenen echten Künstlernaturen, die, Großes wollend, im eigenen Feuer sich verzehren. Er wollte eine große wirkliche Kunst, erhaben über die innere Unwahrheit der vorhergehenden Zeit, aber schließlich sind seine naturgemäß meist der Antike entnommenen Darstellungen doch nur Nachempfindungen von etwas Fremdem. Auch als Bildner in der Fläche konnte er, was er so erstrebte, nicht zum Hellenen werden, wie der glücklichere Thorwaldsen (Abb. 168).

Jene von uns schon behandelte, dem Klassizismus weltenferne Rückschau in das schließlich doch noch unverstandene Mittelalter mußte vor allem auch die Malerei beeinflussen. Aus den in der napoleonischen Zeit fast überall aufgehobenen Klöstern gelangten zahlreiche Kunstwerke, besonders aber bis dahin fast unbekannte Tafelgemälde des Mittelalters in die breite Öffentlichkeit und wirkten wie eine neue Kunstoffenbarung. Bei ihrem rein kirchlichen Charakter mußten sie zu einer Zeit, wo man in der Schule des Unglücks nach den Jahr-



169. Ed. v. Gebhardt: Die Himmelfahrt Christi. (Kgl. Nationalgalerie in Berlin.)
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

zehnten seichtester Aufklärung wieder beten gelernt hatte, mit dazu beitragen, eine neue religiöse Kunst zu schaffen.

Blieb Italien, vor allem Rom, das ersehnte Ziel deutscher Künstler, so ergab sich im Anschluß an das eben Ausgeführte, daß man von jetzt ab auch hier den älteren Meistern mehr Beachtung schenkte. In den großen Geistern der Renaissance, besonders Michelangelo, aber auch Raffael, schien eine unkirchliche, heidnische Richtung den Sieg davon getragen zu haben, nur höchstens des jungen Raffael Werke wollte man gelten lassen. Den Hauptmeister des streng kirchlichen Stils meinte man in dem stillen Mönchskünstler Fra Giovanni Angelico da Fiesole zu erblicken (vgl. S. 146). Der Hauptvertreter dieser Richtung ist Johann Friedrich



170. Peter v. Cornelius: Joseph giebt sich seinen Brüdern zu erkennen.

Overbeck (1789—1869). In einem alten Kloster zu Rom, S. Isidoro, fand er sich mit gleichgestimmten Freunden in fast klösterlicher Ordnung zusammen, um seinen künstlerisch-religiösen Idealen zu leben. Sie führten ihn wie noch manchen anderen des Kreises im Jahre 1813 naturgemäß zum äußeren Übertritt zur katholischen Kirche, der er innerlich schon angehört hatte. Von den Anhängern der klassischen Richtung spottweise als Nazarener bezeichnet, leben sie in der Kunstgeschichte unter diesem Namen weiter. Weltabgewandt, auf künstlerisch längst überwundenen Vorbildern fußend, konnten sie nur zu leicht der Gefahr unterliegen, die Fühlung mit der profanen Kunst und ihren Errungenschaften zu verlieren. Und thatsächlich krankt die heutige katholische kirchliche Kunst, deren Schöpfer sie geworden sind, an diesem Übel. Die interessanteste Erscheinung auf ihrem Gebiete bildet

die Malerschule des Klosters Beuron im Hohenzollerschen, die ganz im Sinne des Fra Angelico arbeitet, bei der, echt mittelalterlich, der Name des mönchischen Künstlers hinter seinem Werke ganz zurücktritt. Frei von den Einseitigkeiten der Nazarener, zu denen sie in engere Beziehungen traten, hielten sich Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872) und Joseph Ritter von Führich (1800—1876). Wie bei den Nazarenern, die die Farbe gleich den Klassizisten für etwas Nebensächliches hielten, liegt ihre Hauptbedeutung in der Zeichnung. In ihren für den Holzschnitt gezeichneten Bilderfolgen werden beide weiterleben. Schnorrs monumentalstes, von dem jeweilig herrschenden Geschmacke unabhängiges Werk



171. Peter v. Cornelius: Die apokalyptischen Reiter.

ist seine herrliche Bibel in Bildern. Führich aber ist in seinen Bilderfolgen „Er ist auferstanden“, „der bethlehemitische Weg“ und „der verlorene Sohn“ nicht bloß ein Illustrator des gegebenen Vorwurfs, sondern ein selbständiger, tiefsinniger Dichter.

Die Bedeutung unserer Kunst liegt, wie wir schon früher ausgeführt haben, nicht auf religiösem Gebiete, besonders nicht auf dem einer streng kirchlichen Formulierung. Trotzdem wird das christliche Stoffgebiet immer und immer wieder nicht wenige Meister veranlassen, aus ihm zu schöpfen. Eine ganz eigenartige Erscheinung ist Eduard von Gebhardt (geb. 1838). Er wählt seine Vorwürfe aus der Geschichte des Heilandes, aber er versetzt sie der Zeittracht nach in das späte Mittelalter. So fremdartig seine Schöpfungen den anmuten, der sie

zuerst sieht, um so lieber wird er sie gewinnen, wenn er sich in ihre echt deutschen Gestalten versenkt, aus denen ein tiefer Glaube, innige Hingebung an den Christusglauben spricht (Abb. 169). Mit kühnem Griffe stellen verschiedene Maler, allerdings nicht immer mit der unerläßlichen Naivität des Mittelalters, Christus in das unmittelbare Leben der Gegenwart. Der originalste unter ihnen ist Fritz von Uhde (geb. 1848), und am bekanntesten sein in der Nationalgalerie zu Berlin befindliches „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast“. In einer armseligen Arbeiterwohnung versammelt sich die Familie zum Mittagsmahl. Das eine Kind hat das Tischgebet gesprochen — da öffnet sich die Thür, und der Heiland tritt herein, um am Mahle teil zu nehmen. Ergreifend ist die Selbstverständlichkeit, mit der man den heiligen Gast empfängt, nichts von Erstaunen oder Verwunderung. Wir sehen, Christus ist bei diesen Armen zu Haus.

Im Jahre 1811 hatte sich den Nazarenern ein neuer Romfahrer angeschlossen; es war Peter von Cornelius (1783—1867). Von Geburt Katholik, teilte er im Grunde die Anschauungen der Brüder von S. Isidoro, aber er war nicht geneigt, sich auf ein so enges Stoffgebiet zu beschränken, er meinte der hohen Kunst nichts zu vergeben, wenn er auch dem klassischen Altertum einen Einfluß auf sein Künstlertum gestattete. So mischt sich in Cornelius Romantik und Klassizismus, aber dies Äußerliche tritt hinter der gewaltigen Künstlerindividualität stark zurück. Durch fast alle seine Schöpfungen geht ein monumentaler Zug. Es ist ihm dank der Huld der beiden Künstlerkönige von Preußen und Bayern vergönnt gewesen, in großen Werken der Wandmalerei oder wenigstens Entwürfen dazu sich auszuleben. In Rom schuf er mit den Nazarenern zusammen den Bilderschmuck der Villa Bartholdy, die Geschichte Josephs in Ägypten. In der Wiedererkennung Josephs, die wir im Bilde beigeben, werden wir unwillkürlich an die Meister der italienischen Renaissance erinnert, ohne uns jedoch verhehlen zu können, daß dies nimmer das Werk eines dieser sein kann (Abb. 170). Liegt in den Josephsbildern etwas Idyllisches, so wird Cornelius zum lebendig schildernden Epiker in seinen Fresken der Glyptothek und Pinakothek zu München, in dem Bilderkreise der dortigen Ludwigskirche und den Kartons für den von Friedrich Wilhelm IV. geplanten Campo Santo am Dome zu Berlin. Als Beispiel geben wir aus diesen Entwürfen die gewaltigen apokalyptischen Reiter des Jüngsten Gerichts (Abb. 171). Hinter dem Streben des Meisters, die tiefsten Gedanken in die edelste künstlerische Form zu kleiden, trat die Berücksichtigung des unerläßlich nötigen Handwerklichen zurück; auch die Farbe schien ihm etwas Nebensächliches, das eben mitgenommen werden müsse. Das schadet den meisten seiner Gemälde ganz bedeutend; ihr künstlerischer Eindruck verliert in farbloser Wiedergabe nicht, der Genuß wird vielmehr reiner und ungetrübter.

Das letzte Jahrhundert ist der Entwickelung einer deutschen Monumentalmalerei nicht günstig gewesen. Mag die Zahl der größeren Wandgemälde an und für sich nicht unbedeutend sein, so erhält sie doch ihren relativen Wert erst, wenn man sie mit der der Schöpfungen der italienischen Renaissance in Vergleich stellt. Um die Mitte des Jahrhunderts glaubte man in Wilhelm von Kaulbach (1805—1874), der aus der Schule des Cornelius hervorgegangen war, einen Raffael nicht unebenbürtigen Vertreter geschichtlicher Monumentalmalerei zu



172. Wilhelm von Kaulbach: Die Hunnenschlacht.
Wandgemälde im Neuen Museum zu Berlin. Linke Hälfte.

besitzen. Sein Hauptruhm beruht auf den Wandgemälden im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin, die in großen Zügen die Weltgeschichte in ihren entscheidenden Wendepunkten schildern sollten. In vorzüglichen Stichen bilden sie noch heut den Zimmerschmuck manchen deutschen Hauses. Das Zeitalter der Reformation, eine Zusammenstellung der Helden jener Zeit mit Luthers Gestalt in der Mitte, zeigt deutlich die Anlehnung an Raffaels Schule von Athen. Am originalsten erscheint die Hunnenschlacht — nach dem blutigen Kampfe auf den katalaunischen Gefilden erheben sich die Gefallenen beider Parteien, um in den Lüften das blutige Werk des Mordes fortzusetzen (Abb. 172). Aber selbst hier fällt eine zu bewußte Komposition der einzelnen Gruppen auf, die die unmittelbare Wirkung auf den Beschauer beeinträchtigt. Die Wandgemälde erscheinen bei aller Anerkennung der geschickten Zeichnung und Komposition doch mehr als Werke des klügelnden Verstandes denn als solche künstlerischer Phantasie. Dasselbe gilt von seinen bekannten Illustrationen zu Shakespeare, Goethe und Schiller. Vor allem geht ihnen die edle Einfachheit der Empfindung und Erfindung ab. Diese finden wir im höchsten Maße bei Alfred Rethel, der 1816 geboren, im Jahre 1859 in Geistesumnachtung endete. Erst unsere Tage werden ihm und seinem Hauptwerke, den Fresken aus der Geschichte Karls des Großen im Aachener Rathause, gerecht. Hier ist fast alles groß und schlicht. Als Beispiel geben wir den Besuch Ottos III. in der Kaisergruft zu Aachen, der zum Vergleiche mit Kaulbachs Schöpfung gleichen Inhalts im germanischen Museum in Nürnberg herausfordert (Abb. 173). Ein Zeugnis von Rethels tiefem Geiste bieten auch seine Totentanzbilder. Zunächst die Holzschnittfolge „Auch ein Totentanz“, die, 1848 unter dem Eindruck der Revolution geboren, den Sensenmann als den wahren Gleichmacher in markigen Zügen schildert. Fast noch erschütternder wirkt „der Tod als Erwürger.“ Alle Schrecken aber sind von dem Knochenmanne in dem Blatte „der Tod als Freund“ genommen. Als willkommener Gast ist er beim greisen Türmer eingekehrt, für den er die Glocke zum Abendläuten zieht, während draußen der Sonnenball langsam hinter den Horizont versinkt. Mit diesen Blättern schließt sich Rethel, vertieft im Sinne einer geistig fortgeschritteneren Zeit, aber eben so deutsch wie sie, den großen Illustrationsmeistern von der Wende des Mittelalters würdig an. Er hat auf diesem Gebiete ebenbürtige Genossen bis auf den heutigen Tag.

Taufrisch wie Waldesluft und Märchenduft weht es uns aus Meister Schwinds (1804—1871) Schöpfungen entgegen. Er lebt und webt im Mittelalter, nicht in dem, das wirklich gewesen, sondern wie es sich die romantische Stimmung ausmalte. Aber wir empfinden diesen Umstand, anders als bei zahllosen Geschichtsbildern jener Zeit, nicht störend, da Schwind uns meist in das Zauberland des Märchens und der Sage führt. Echt deutsch ist dabei der naive Humor, der oft zu Tage tritt, so etwa in seinem prächtigen Blatte „der gestiefelte Kater“, das in den Münchener Bilderbogen erschienen ist. Das eben dort veröffentlichte „Von der Gerechtigkeit Gottes“, das als Fries gedacht ist, leitet zu den gleichartigen größeren Werken über: dem Aschenbrödel, den sieben Raben und der Frau Melusine. In nächster Verwandtschaft mit Schwind steht Ludwig Richter (1803—1884). Auch er weiß, z. B. in seinen Illustrationen



173. Alfred Rethel: Otto III. in der Gruft Karls des Großen. (Wandgemälde im Rathaus zu Aachen.)

zu Bechsteins und Musäus' Märchen, eine versunkene Welt vor uns im Bilde wieder erstehen zu lassen (Abb. 174), daneben aber greift er in zahlreichen Illustrationswerken und selbständigen Bilderbüchern auch in das zeitgenössische Leben hinein, das er dann in seiner schlichten Holzschnittmanier humorvoll naiv, manchmal etwas philiströs — in gutem Sinne — wiedergiebt. Auf den Pfaden der beiden wackeren Meister wandelt noch jetzt unter uns Hermann Vogel, einer der Mitarbeiter der Münchener Fliegenden Blätter, dessen Bilder zu den Märchen der Brüder Grimm man unbedenklich als die vollkommenste Verkörperung dieser Richtung des deutschen Volksgeistes bezeichnen kann. Allen dreien verwandt ist der erst neuerdings zur verdienten Geltung gelangte Sohn des Schwarzwaldes, Hans Thoma (geb. 1839). In seinen den verschiedensten Stoffgebieten entnommenen Gemälden und Steindrucken liegt etwas, das uns an die mittelalterliche Holzschnittmanier erinnert. Vor allem aber fesselt uns bei ihm die schlichte Einfachheit der Farbe wie der Form.



174. Zeichnung Ludwig Richters zu dem Märchen „Der goldene Rehbock" von Bechstein.

Das regere Interesse für die Vergangenheit, besonders die des eigenen Volkes, die romantische Richtung jener Tage ließ die Künstler aus Sage und Geschichte des Mittelalters jetzt öfter die Vorwürfe wählen. Da das ernste Zeit- und Trachtenstudium erst in den Anfängen steckte, so tragen die meisten dieser Schöpfungen keinen streng geschichtlichen Charakter. Am erfreulichsten wirken auf uns noch, wie wir bei Schwind anführten, die der Sage entnommenen Werke — wir nennen des großen Cornelius Zeichnungen zu den Nibelungen und die Wandgemälde Schnorrs in der Residenz zu München, die denselben Inhalt haben. In den rein geschichtlichen Schöpfungen tritt oft ein anekdotenhafter Zug in der Stoffwahl, das Gemachte der Komposition und die innere Unwahrheit neben dem Fehlen streng geschichtlicher Auffassung für uns unliebsam hervor. Als charakteristische Werke dieser Richtung können „die Söhne Eduards" von Theodor Hildebrand (1804—1874 und „Huß vor dem Konzil in Konstanz" von Karl Friedrich Lessing (1808—1880) gelten, wenngleich sich bei diesen Künstlern schon andere Einflüsse bemerkbar machen. Unbedingt ist Lessing als Landschafter viel bedeutender, wenngleich die Zeitgenossen seine großen Geschichtsbilder, allerdings z. T. wegen ihrer Tendenz, höher stellten (Abb. 175).



175. Lessing: Huß vor dem Konzil zu Konstanz.

Gegen Klassizismus und Romantik, gegen ihre Götter und Heiligen, konnte die Reaktion nicht ausbleiben, zumal in einer Zeit, die immer mehr auf das Reale drängte, in der das Gegenwartsbewußtsein immer mehr zu Tage trat. Das Verdienst, diese Ideen in der Malerei zur Herrschaft gebracht zu haben, gebührt der in Düsseldorf begründeten Akademie, die auch den Ruhm besitzt, im Gegensatz zu den Anhängern des Klassizismus und des Cornelius der Farbe die ihr gebührende Stellung wieder erobert zu haben. Neben der religiösen und Geschichtsmalerei, die hier schon neue Anregungen bekam, entwickelte sich in der Rheinstadt die in der Gegenwart fußende Genremalerei, nicht ohne daß in vielen Schöpfungen die romantische Richtung noch bemerkbar gewesen wäre. Die Hauptvertreter der älteren Düsseldorfer Genremalerei sind Adolf Schröter (1805—1875) und Johann Peter Hasenclever (1810—1853). Von diesem erfreuen sich die in der Berliner Nationalgalerie befindlichen Bilder der Weinprobe und des Lesekabinetts mit Recht noch heut großer Beliebtheit. In Farbendrucken finden wir sie häufig als passenden Schmuck gemütlicher Gastzimmer.

Die Genremalerei ist inzwischen zu einem starken Strom angeschwollen. Man mag vom Standpunkte hoher Kunst manch' absprechendes Urteil über sie vernehmen, ihre Schöpfungen mögen oft recht nichtssagend sein, das aber läßt sich nicht leugnen, daß sie sich ihrem ganzen Charakter nach in den weitesten Volksschichten, von den höchsten bis zu den niedrigsten, großer Beliebtheit erfreut, eben weil sie allgemein verständlich ist, weil man sich im Spiegel der Kunst wie in dem der Litteratur gern auch einmal selbst betrachtet. Ein gesunder moderner Realismus hat außerdem bewirkt, daß die Nachwehen der Romantik, die falsche Sentimentalität in der Schilderung unseres kräftigen Bauerntums, wie sie auch aus zahlreichen Dorfromanen, z. B. denen Berthold Auerbachs, uns entgegenweht, allmählich fast völlig verschwunden sind. So tritt uns das Tiroler Bauernvolk in schlichtester Naturtreue aus Defreggers (geb. 1835) Bildern entgegen, so ist Wilhelm Riefstahl (1827—1888) der Schilderer des Appenzeller Volksstammes geworden. Echt volkstümlichen Charakter tragen Wilhelm Leibls (1844—1901) Gestalten aus der Münchener Umgegend. Ein weiteres Stoffgebiet bebaut Ludwig Knaus (geb. 1829), der uns bald in das Judenviertel einer deutschen Kleinstadt führt, bald in fein humoristischer Weise auf der Dorfstraße den regierenden Fürsten oder die schimpfende Dorfhexe inmitten der ländlichen Bevölkerung zeigt. In der Formlosigkeit bäuerlichen Lebens wirkt sein Begräbnis im Winter um so ergreifender (Abb. 176).

Neben der großen Gefahr, in öde Plattheit zu verfallen, liegt bei diesem Zweige der Kunst auch die nahe, in berechtigtem Streben nach Naturwahrheit einem zu weitgehenden Naturalismus zu huldigen. Auch die Malerei hat ihre Tolstois und Hauptmanns. Ihre Schöpfungen sind jene Armeleutbilder, die die Wirklichkeit in nacktester Trostlosigkeit wiedergeben. Eine andere Abart der Genremalerei behandeln jene Künstler, die, Meister in der Farbe und im Besitze der vollkommensten Technik, uns das ihnen malenswert Scheinende eben deswegen vorführen, ohne viel nach einem tieferen Inhalte zu fragen. Das Bild soll durch sich selbst wirken und thut es meistens auch. Als Hauptvertreter dieser Richtung mag Max Liebermann (geb. 1849) gelten. Vor allem aber dürfen wir



176. Ludwig Knaus: Begräbnis im Winter.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft zu Berlin.

Adolf von Menzel (geb. 1815) nicht vergessen. Der geniale Meister, der heute noch wie ein Jüngling lebenskräftig schafft, weiß uns dank seiner Kunst manchmal fast durch ein Nichts zu fesseln, mag er uns in seinen Ölgemälden oder Aquarellen auf das Parkett des Hofes oder zu schwer schaffenden Straßenarbeitern, in eine ländliche Sommerfrische oder ein besuchtes Luxusbad führen. Höher aber noch steht er als Geschichtsmaler. Niemals hat ein Künstler sich eine vergangene Zeit so zu eigen gemacht, nie in solcher Ursprünglichkeit vor uns aufleben lassen, wie Menzel die des großen Friedrich. Im Jahre 1839 wurde dem vierundzwanzigjährigen Maler der Auftrag, eine von dem Professor Kugler verfaßte Geschichte dieses Fürsten zu illustrieren. Das volkstümlich geschriebene Werk würde, durch neuere Forschungen überholt, ohne seinen Bilderschmuck längst vergessen sein. Zugleich ist es das erste wirklich künstlerische Holzschnittwerk unseres Vaterlandes. Menzel verfährt in der Wahl der Stoffe durchaus selbständig und übersetzt z. B. eine gelegentliche Äußerung in ein Bild. In engstem Zusammenhange mit ihnen stehen die Holzschnittillustrationen, die er im Auftrage Friedrich Wilhelms IV. für die neue Ausgabe der Werke Friedrichs zeichnete. Später hat ihn Menzel auch in größeren Gemälden gefeiert. Am bekanntesten, in Stichen viel verbreitet, sind seine Tafelrunde von Sanssouci (Abb. 177) und das Flötenkonzert, beides Perlen der Nationalgalerie zu Berlin. Der Ernst des scheinbar mühelosen geschichtlichen Studiums, die schlichte und doch große Auffassung stehen im stärksten Gegensatz zu der damals noch immer beliebten gespreizt-theatralischen Darstellung geschichtlicher Begebnisse.

Aber die bis aufs einzelne treue Wiedergabe der äußeren geschichtlichen Erscheinung thut es doch auch nicht, sonst müßte den Geschichtsbildern Karl von Pilotys (1826—1886) der Preis zuerkannt werden. Aber auch in ihnen ist — wir erinnern an seine Ermordung Cäsars, Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus (Abb. 178), den sterbenden Alexander den Großen — viel zu viel Pose; die Gestalten scheinen zu wissen, daß sie sich vor dem Publikum gleichsam auf der Bühne zeigen, und bemühen sich deshalb möglichst viel aus sich zu machen. Pilotys Hauptbedeutung liegt auf dem Gebiete der Farbe und in seiner Eigenschaft als Direktor der Münchener Akademie, in der er zahlreiche bedeutende Schüler herangezogen hat. Zu ihnen gehört der schon genannte Defregger, der in seinen Bildern aus dem Tiroler Aufstand von 1809 ein echter Geschichtsmaler ist, aber auch Hans Makart (1840—1884), dem der geschichtliche Vorwurf (Katharina Cornaro, Kleopatra, Einzug Karls V. in Antwerpen) nur Gelegenheit bietet, seine koloristische Meisterschaft zu bethätigen.

Es läßt sich leider behaupten, daß das große Geschichtsbild heut ein recht wenig angebauter Boden ist. Es liegt aber zum Teil daran, daß der Künstler bei Schaffung eines solchen meist wenig auf materiellen Erfolg hoffen darf, daß aber die Aufträge zu Wandbildern aus der Geschichte, wie wir schon ausführten, verhältnismäßig selten sind. Im Auftrage fürstlicher Personen u. a. hat Anton von Werner (geb. 1831) eine Reihe größerer Bilder geschaffen, die in ihrer schlichten Treue einst wichtige Illustrationen zu unserer neuesten Geschichte bilden und so ihren Wert behalten werden trotz der Angriffe, die Werner als Künstler und Direktor der Berliner Akademie erfahren hat. Wir nennen die mehrfach



177. Adolf von Menzel: Tafelrunde Friedrichs des Großen in Sanssouci.

wiederholte Kaiserproklamation zu Versailles, den Berliner Kongreß und die erste Reichstagseröffnung unter unserem Kaiser. Man mag sie wegwerfend Repräsentationsbilder nennen, die in Mosaik ausgeführte „Einigung der deutschen Stämme" an der Berliner Siegessäule zeigt aber doch, daß ihm eine große geschichtliche Auffassung nicht fehlt. Die Ruhmesthaten auf den Schlachtfeldern der deutschen Einigungskriege haben nicht in dem Maße, wie man erwarten sollte, zur Schlachtenmalerei angeregt. Als tüchtige Künstler auf diesem Gebiete sind Wilhelm Camphausen, Emil Hünten und von neueren Karl Röchling zu nennen.



178. Aus Pilotys Gemälde: Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus.

Wie bei den Niederländern führte unsere Gegenwartskunst auch zum Studium des Tieres, vor allem des Pferdes. Das klassische Roß wie das ihm verwandte Heldenpferd der Romantik sind heute ein überwundener Standpunkt, selbst in der Plastik, wie es uns zahlreiche Reiterstandbilder beweisen. Unvergessen soll es J. A. Klein (1792—1875) sein, daß er in seinen meisterlichen Radierungen ein Bahnbrecher in der Darstellung unserer Haustiere geworden ist. Im jagdfrohen Deutschland mußte sich naturgemäß in unserer Zeit unter den angegebenen Bedingungen auch die Darstellung des heimischen Wildes zu hoher Vollkommenheit entwickeln. Die Tierstücke eines Guido Hammer, Deiker, Kröner erfreuen nicht nur des Weidmanns Herz, gewinnen aber noch an Wert, wenn man sie mit den Stichen des soviel gepriesenen Ridinger (1698—1767) vergleicht, die wir noch in vielen Forsthäusern als Wandschmuck finden.



179. **Friedr. Preller:** Abfahrt des Odysseus vom Lande der Kyklopen.
Wandgemälde im Museum zu Weimar.

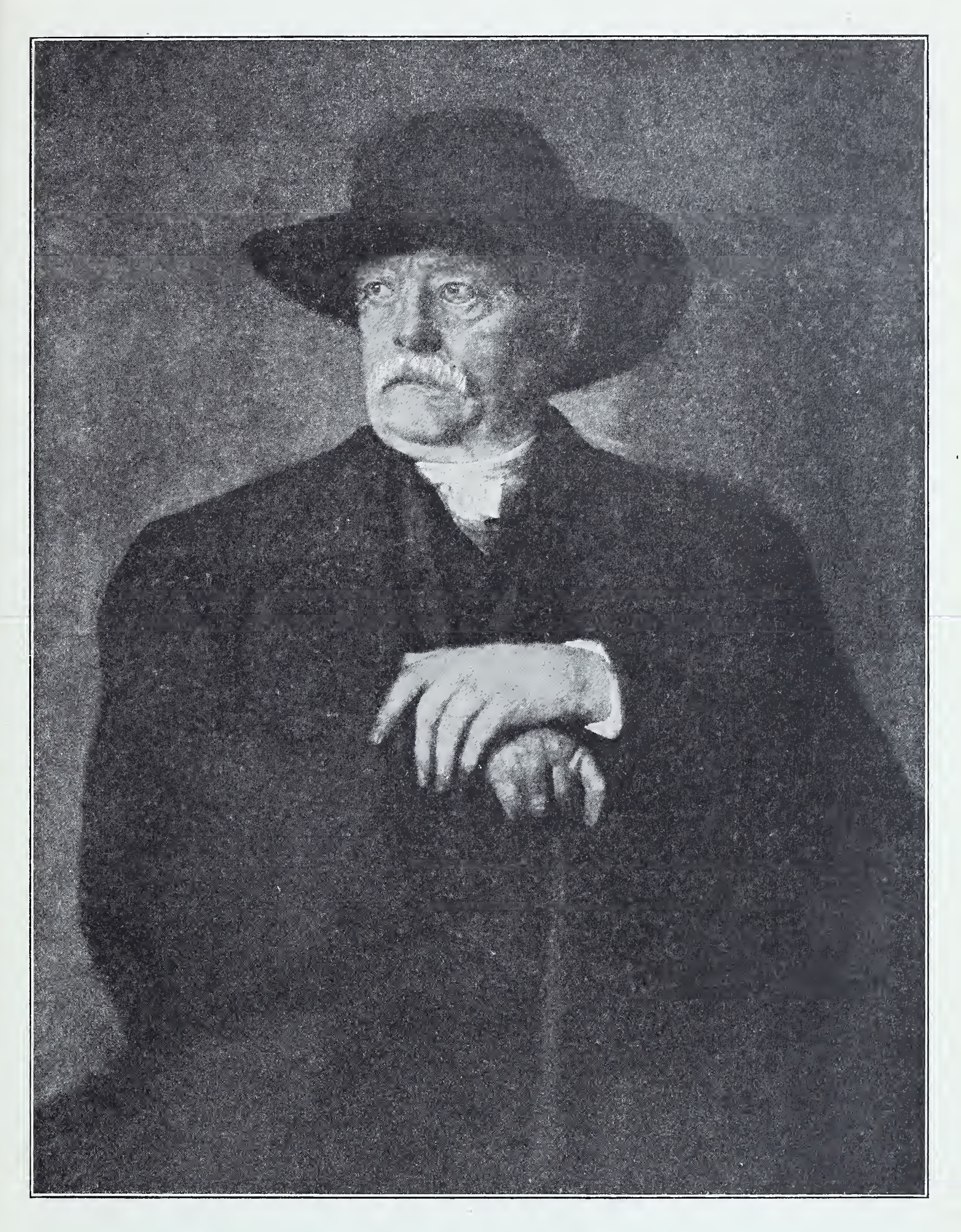
In packender Schilderung führt uns Paul Meyerheim (geb. 1842) in das Innere einer Menagerie oder in eine Affengesellschaft, während uns Wilhelm Kuhnert das Tropenwild Afrikas lebendig vor Augen stellt.

Einen starken Bruchteil unserer Gemäldeausstellungen bilden die Landschaftsbilder. Das 19. Jahrhundert übernahm von seinem Vorgänger noch die heroische Landschaft, die von den Geschöpfen der klassischen Poesie bevölkert ist. Als ihr Hauptvertreter kann Joseph Anton Koch (1768—1839) betrachtet werden, aber auch Schinkel bewegte sich in seinen Landschaftsbildern, von denen die Berliner Nationalgalerie zehn besitzt, auf diesem Gebiete. Eine eigenartige Erscheinung bildet Karl Rottmann (1798—1850). Auch er behandelt die klassische Landschaft Italiens und Griechenlands, aber er läßt sie durch sich selbst, durch ihre einfachstrenge Linienführung wirken, so daß sie trotz des Wechsels des Geschmacks noch heute ihre Wirkung auf den Beschauer nicht verfehlen, zumal er bei ihnen der Wetterstimmung einen großen Einfluß einräumt. In strenger Stilisierung zeigen sich auch die bekannten Odysseelandschaften Friedrich Prellers (1804—1878), die einen besonderen Raum des Weimarer Museums schmücken (Abb. 179).

Aber die Zeit schritt über diese Meister hinaus. Der Wirklichkeitsdrang, der sich, dem modernen Leben entsprießend, auf allen Gebieten der Kunst regte, mußte gerade der Landschaftsmalerei neue Wege weisen, zumal auch die romantisch-deutsche Richtung die liebevolle Versenkung in die heimische Natur predigte. Mögen auch die großen Linien der Gebirgswelt, vor allem der gletscherstarrenden Alpen, neuerdings auch die der skandinavischen Gebirge, immer und immer wieder zahlreiche Künstler mit Recht in ihre Fesseln schlagen, mag der glühende Farbenzauber Südeuropas immer von neuem seine begeisterten Schilderer finden, das große Geheimnis, das einst schon die niederländische Kunst entschleiert hatte, wurde schließlich erkannt, daß auch die schlichteste Landschaft ihre Reize haben kann, wenn der Maler sich sinnend in sie vertieft. Und so findet der moderne Künstler überall seine Motive. Selbst dort, wo der Maler früherer Zeit nur formenlose Öde gesehen hat, erscheint uns heute das Land vom Strahle der Kunst verklärt. Allerdings konnte das nur einer Zeit gelingen, die die Farbe völlig beherrscht, die oft fast nur durch sie allein zu wirken weiß. Hier einzelne Namen besonders hervorzuheben, geht kaum an, so reich ist das Feld bebaut, so viele der berufensten Meister beackern es.

Als eine charakteristische Erscheinung, die nur auf dem geschilderten Grunde erwachsen konnte, wollen wir nur die 1889 entstandene Malerkolonie in dem stillen, moorumgebenen Dorfe Worpswede im Regierungsbezirke Stade nennen, deren Mitglieder aber nicht alle unserem Fache angehören. Unvergleichlich aber schildern Fritz Mackensen und Otto Modersohn in ihren Gemälden und Radierungen Land und Leute. Das ist echte, wurzelhaft deutsche Kunst.

Selbstverständlich weist auch das Bildnisfach im letzten Jahrhundert zahllose Vertreter auf von geleckten Modemalern und Schönfärbern bis zu solchen, die als echte Künstler den ganzen Menschen zu geben sich bemühen. Unter diesen muß besonders einer hervorgehoben werden, Franz von Lenbach (geb. 1836). Ihm ist das Antlitz die Hauptsache, alles übrige erscheint als nebensächlich, aber



180. Franz v. Lenbach: Fürst Bismarck.

(Aus dem Photographure=Verlag von Heuer & Kirmse in Berlin.)

aus diesem tritt uns auch die ganze Individualität des Dargestellten entgegen. Vor allem dürfen wir uns freuen, daß in Lenbach unser Bismarck einen kongenialen Darsteller gefunden hat. In diesen Schöpfungen wird die äußere Erscheinung des eisernen Kanzlers in einer Weise fortleben, wie es wenigen großen Männern beschieden ist (Abb. 180).

Der Geschichtsschreiber der Kunst ist gezwungen, eine Anzahl künstlerischer Werke und ihre Meister schematisch zusammenzufassen, um das Allgemeine in der Fülle der Sondererscheinungen klar hervortreten zu lassen; aber es giebt immer Individualitäten, die einer Einpressung in ein solches Schema spotten. Gerade in einer Zeit wie die unsere, die dem Individuellen den größten Spielraum gewährt, ja zu seinem Ausleben gleichsam auffordert, werden wir eine ganze Anzahl solcher finden. Dazu kommt, daß die Umprägung bisher gültiger geistiger Werte, das Ringen nach neuen Weltanschauungen, naturgemäß auch nach dem Niederschlage in der Kunst, der bildenden, wie der Dichtung und Musik, strebt.

So erklärt sich auch die neueste Erscheinung des Symbolismus in der Malerei, vor dessen Erzeugnissen allerdings die meisten Beschauer ein fragendes Kopfschütteln nicht vermeiden können. Großes Aufsehen haben in dieser Beziehung die Bilder Sascha Schneiders erregt. Tiefer, deshalb auch schwerer verständlich, im meisterhaften Besitz der neuzeitlichen Technik im Ölgemälde wie in der Radierung ist Max Klinger (geb. 1857). Schon die Titel seiner Werke sind bezeichnend, von seinem Cyklus zum Thema Christus, das er als einundzwanzigjähriger ausstellte, bis zu seiner größten neuen Schöpfung Christus im Olymp, darunter: Phantasien über den Fund eines Handschuhes, die Brahmsphantasien, ein merkwürdiger Versuch, Musik in Formen umzusetzen, das Urteil des Paris, Eva und die Zukunft. Gährt und brodelt es in dieser eigenartigen Künstlernatur wie im Geist unserer Zeit überhaupt, so steht eine völlig abgeschlossene, einheitliche Persönlichkeit in dem Manne vor uns, mit dem wir die Reihe der modernen Meister abschließen wollen, Arnold Böcklin (1827—1901). Was uns vor allem an ihm fesselt, das ist die Farbe. Sie bezaubert uns; der kritisch-nüchterne Verstand empört sich wohl, wenn wir dem Bannkreise seiner Gemälde entrückt sind, und nennt sie übertrieben, unnatürlich, aber, treten wir wiederum vor sie, so wirkt der Zauber von neuem. Und schließlich müssen wir uns doch gestehen, daß es wohl solche Farben, solche Stimmungen in der Natur giebt. Eine eigenartige Poesie umwebt des Meisters Werke, die uns meist nach dem Lande der Pinien und Cypressen führen. Keiner hat so wie er das Wasser belauscht, mag es spiegelglatt daliegen, mag es im Spiel der Wellen, einem seiner prächtigsten Werke, hochaufschäumen. Aber die Natur verrät dem Meister noch andere Geheimnisse, sie ist nicht tot, reich bevölkert vielmehr mit Wasserfrauen und Wassermännern, mit Faunen und Nymphen. Aber dies antike Gesindel hat alles Klassische abgestreift, sie sind echte und rechte Geschwister des Nickelmanns und Waldschrats, die Gerhart Hauptmann im deutschen Waldgebirge uns auf der Bühne vorführt (Abb. 181).

Wir sind am Schluß angelangt, und es erübrigt uns noch, der Skizze, die wir von der Malerei des letzten Jahrhunderts entworfen, einige Lichter auf-

zusetzen. Wir haben schon gelegentlich der Bedeutung gedacht, die einzelne Akademien in dieser Zeit gewonnen haben. Ihre Wirkungen sind und werden immer zwiespältig sein; vor allem kommt es dabei wie in jeder Schule auf die Lehrer an. Zu beachten ist allerdings auch hier, daß ein großer Künstler noch nicht immer ein guter Lehrer zu sein braucht, während anderseits sich häufig genug gerade die Bedeutendsten dem Zwange des künstlerischen Lehrfaches entziehen. In dem Wesen der Kunstakademien liegt ein gewisser konservativer Charakter, der sich dem Stürmen und Drängen neuer Richtungen zunächst verschließt. So ergeben sich naturgemäß bisweilen recht heftige Kämpfe zwischen Alten und Jungen. Ihre Folgen sind Absonderungen, Sezessionen wie man jetzt sagt, die sich in den verschiedenen Kunstmittelpunkten bilden. Diese Parteikämpfe sind ebenso wenig ein Schaden für die Kunst, wie die politischen für ein sonst fest begründetes Staatswesen. Aus dem Streit erwächst neues Leben, man muß sich regen, seinen Grundsätzen durch möglichst vollkommene Leistungen Anerkennung zu schaffen, man lernt aber auch vom Gegner, unmerklich oft, wider Willen, und so kann es kommen, daß sogar mancher Führer seinen Darbietungen nach halb im feindlichen Lager steht.



181. A. Böcklin: Das Schweigen im Walde.
Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

Trotz Klassizismus und Nazarenertum, die auf Form und Inhalt das Hauptgewicht legen, hat sich die Farbe siegreich die ihr gebührende Stellung in der Malerei erobert, wie wir es schon bei einzelnen Künstlern hervorgehoben haben. In neuester Zeit hat sich besonders durch die sogenannte Freilichtmalerei ein gewaltiger Umschwung vollzogen. Aus der künstlichen Atelierbeleuchtung treten die Freilichtmaler in das volle Licht des Tages hinaus. Eine extreme Partei, die Impressionisten, wollen in ihren Schöpfungen nicht das geben, was wirklich ist, sondern es uns darstellen, wie es auf uns wirkt. So werden ihre Bilder oft zu Schemen, die jeden festen Umriß vermissen lassen. In ihren Übertreibungen liegt ihr Ende vorgedeutet.

Die stoffliche und technische Mannigfaltigkeit der modernen Malerei bildet nur den künstlerischen Niederschlag der verschiedensten sich kreuzenden Richtungen der Gegenwart auf allen möglichen Gebieten. Es ist viel Unreifes, viel Ungesundes und Faules darunter, aber wir dürfen an der Zukunft nicht verzagen, vielmehr verspricht sie viel. Nachdem wir Deutsche endlich nach jahrhundertlanger Zerrissenheit politisch geeint worden sind, regt sich mehr und mehr unser Deutschbewußtsein, die uns so tief im Blut sitzende Nachäffungssucht des Fremden fängt allmählich zu schwinden an. Wir lernen allgemach überall auf eigenen Füßen zu stehen. Auch unsere Kunst wird es lernen. Wir haben in unserem Buche darzuthun versucht, daß nur eine national begründete Kunst diesen Namen verdient, die Meister des Altertums, die italienischen Künstler, die deutschen Handwerkerkünstler des Mittelalters haben es uns gelehrt. National sein heißt nicht sich dem Fremden verschließen, es ungesehen verwerfen. Ein Pheidias und Praxiteles, ein Raffael und Michelangelo werden uns immer Meister und Lehrer sein, aber auch nicht mehr, sie dürfen nicht zum künstlerischen Dogma werden. National sein heißt auch nicht nur der Heimat die Stoffe entlehnen; dann wären unsere großen Meister der religiösen Kunst, ein Dürer und Cornelius, dann wären ein Rubens und ein Böcklin nicht deutsch. Und doch sind sie es in hervorragender Weise. Die erste Entwickelung einer wirklich deutschen Kunst, in Albrecht Dürer gipfelnd, ist durch die verwelschende Renaissance abgeschnitten worden. Daß diese nicht, wie es zuerst schien, nur belebend und verfeinernd auf jene einwirkte, war zum größten Teil die Folge der traurigen politischen Verhältnisse unseres Vaterlandes. Heute steht es anders, und so blicken wir voll guter Hoffnung und Vertrauen in die Zukunft der deutschen Kunst.

Sach- und Namenregister.

A bedeutet: Abbildung.








GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01319 6478

